Behler, Ernst

Ironie und literarische Moderne

Paderborn ; München [u.a.] 1997

ERNST BEHLER

Ironie und literarische Moderne

1997

Ferdinand Schöningh
Paderborn · München · Wien · Zürich

Die Abbildung der Handbewegung *Ironiam ostendit* auf dem Einband entstammt der vormodernen Zeit und ist dem Buch von John Bulwer *Chirologia, or the naturall language of the hand . . . whereonto is added chironomia, or the art of manuall rhetoricke.* 2 Bde. (T. Harper: London 1644) entnommen, das zahlreiche Darstellungen der mittelalterlichen Hand- und Fingergestik enthält. Die Gestik der beiden Hände zeigt an, daß der Redner jetzt einen ironischen Ton anstimmt. Die Kunst der Rede war in der Antike und im Mittelalter von vielfältigen Gesten begleitet, die wir mit dem Eintritt in die Moderne verloren haben. Benjamin Constant berichtet, daß der antike Redner seinen Vortrag mit dem Klopfen seines rechten Fußes (supplosiopedis) begleitete, um den Prosarhythmus anzuzeigen (Benjamin Constant, "Fragmens d'un essai sur la perfectibilité de l'espèce humaine," Benjamin Constant, *De la justice politique. Traduction inédite de l'ouvrage de William Godwin*, hg. von Burton R. Pollin (Les Presses de l'Université de Laval 1972), S. 372 f.).

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Behler, Ernst:
Ironie und literarische Moderne / Ernst Behler. -
Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997
ISBN: 3-506-70714-0

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ∞ ISO 9706

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISBN 3-506-70714-0

Inhalt

Vorwort

„ . . . nichts leidet ungerner einen Kommentar,
oder rächt sich so bitter an demselben,
als ein Produkt des Witzes“ (FS 3,S.85)

Die hier entwickelte Beziehung zwischen der Ironie und dem Bewußtsein literarischer Modernität hatte ihren Ausgangspunkt in der *Kritischen Friedrich Schlegel Ausgabe*, die ich seit 1958 herausgebe.[1] Auf der Grundlage der neuen Texte, besonders der *Philosophischen Lehrjahre*,[2] glaubte ich den großen Wandel in der Konzeption der Ironie präziser bestimmen zu können, der seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts in der europäischen Literatur und Kritik wahrnehmbar wird.[3] Bis dahin war die Ironie völlig auf die Tradition der Rhetorik beschränkt geblieben und hatte dort eine Bedeutung gefunden, an der strikt festgehalten wurde. Sie bezeichnete eine fest umrissene Form des Redens oder des schriftstellerischen Ausdrucks, die auf die einfache Formel gebracht werden kann: „Eine Redefigur, mit der man das Gegenteil des Gesagten zu verstehen gibt“ (E 19, S. 86). Diese Definition stammt aus der großen Enzyklopädie von 1765 und zeigt deutlich, daß der damals gültige Ironiebegriff im wesentlichen immer noch mit jener Bestimmung der Ironie identisch war, die im System der klassischen Rhetorik ihre Kodifizierung gefunden hatte. Cicero, der die griechische Bezeichnung εἰρωνεία im Lateinischen mit *dissimulatio* wiedergab und das Wesen der Ironie in der rhetorischen Verstellung erblickte, hatte sie als eine etwas anderes sagende und bezeichnende Verstellung (alia dicentis ac significantis dissimulatio) definiert (De or. III, iii, 203). Quintilian, der der Ironie ihren Platz unter den Tropen und Figuren der Rhetorik anwies, sah das Charakteristische dieser Ausdrucksform darin, daß das Gegenteil des Gesagten zu verstehen gegeben wird (in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est: Inst. or. IX, ii, 44). An dieser Bestimmung der Rhetorik hatte sich im Verlauf der Jahrhun-

---

[1] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett (†), Hans Eichner und anderen Fachgelehrten. 35 Bände (Paderborn 1958–). Derzeit liegen 28 Bände vor.

[2] Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre, in: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bde. 18 und 19. Ein aus den Handschriften herausgegebenes Werk in Fragmenten, das für Schlegels philosophische Bildungsgeschichte repräsentativ ist.

[3] Ernst Behler, *Klasssiche Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe* (Darmstadt 1972). Eine verkürzte Fassung dieses Textes legte ich auf Englisch vor: „Theory of Irony in German Romanticism“, in: *Romantic Irony*, hg. von Frederick Garber (Budapest 1988), S. 43–81; und eine auf den Begriff der Moderne bezogene Neufassung dieses Textes erschien unter dem Titel *Irony and the Discourse of Modernity* (University of Washington Press 1990).

derte wenig geändert. Die Ironie wurde als eine rhetorische Form verstanden, die in der Literatur kein eigenes Gebiet besaß. Autoren wie Voltaire, Fielding, Diderot und Sterne wären überrascht gewesen, hätten sie vernommen, wie bereitwillig wir ihre literarischen Werke als Ausdruck der Ironie interpretieren, ganz zu schweigen von Shakespeare, Cervantes und älteren Repräsentanten des ironischen Stils.

Nun trat gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein völlig neuer Ironiebegriff in Erscheinung, der mit dem traditionellen höchstens noch das Merkmal doppelbödiger Rede teilte, im Unterschied zu diesem aber ganz auf die Wirksamkeit der Ironie in der Literatur bezogen war. Die Verstellung der Ironie wurde nun in der literarischen Konfiguration erblickt. Das Verhältnis des Autors zu seinem Werk, sein „Heraustreten“ aus den dichterischen Strukturen der Fiktion, sein Durchbrechen und Transzendieren der Dichtung, worin sich eine Problematisierung der literarischen Mitteilung anzeigt, wurden als die eigentlichen Merkmale der Ironie angesehen. Die Ironie trat aus dem fest umrissenen Umkreis der Rhetorik heraus und griff auf die Literatur über, aber keineswegs nur auf die Literatur der damaligen Zeit. Werke der Weltliteratur, wie der Roman *Don Quijote* des Cervantes, die früher nie mit ihr in Zusammenhang gebracht worden waren, wurden nun als Ausdruck der Ironie verstanden. Auf die Frage, wann und wo dieser Wandel erfolgte, schien die Schlegel-Ausgabe die richtige Antwort bereit zu haben.

Natürlich war dieser Wandel vorher nicht unbemerkt geblieben. Er wurde aber meist nur als eines der vielen Symptome für einen sich verändernden literarischen Geschmack angesehen, der sich im Übergang vom Klassizismus in das Zeitalter der Romantik ausbildete. Die Bezeichnung „romantische Ironie“ schien dies genügend zum Ausdruck zu bringen. Sie besagt, daß es neben der rhetorischen Bedeutung der Ironie auch noch eine literarische Form derselben gibt, die nach dem langen Vorherrschen der rhetorischen Ironie von den Romantikern entdeckt wurde und sich besonders bei jenen Schriftstellern findet, die von ihnen besonders bewundert wurden und von denen sie diese Ironie wahrscheinlich abgelesen haben, nämlich Boccaccio, Cervantes, Shakespeare, Ariosto, Diderot, Sterne und vielen anderen. Die Entdeckung dieser Ironie war aber nicht nur eine Angelegenheit der literarischen Praxis, insofern sie in den eigenen Werken der Romantiker nachgeahmt werden sollte, sondern vor allem der Theorie und bestand hier in der Frage, was mit dieser literarischen oder romantischen Ironie im Gegensatz zur rhetorischen Ironie gemeint ist. Die Nachforschung konzentrierte sich damit auf das Problem, von welchen Kritikern dieser erweiterte Begriff der Ironie zuerst verwandt wurde und aus welcher Theorie der Literatur er hervorgegangen war. Aber man vermochte hierauf keine genaue Antwort zu geben und berief

sich meist auf den mit der Geschichte verbundenen Wandel solcher Konzepte. Norman Knox, der diesen Vorgang vor allem in England studiert hatte, kam zu dem Ergebnis: So hatte sich um die Mitte des Jahrhunderts aus der alten rhetorischen Trope der Ironie eine literarische Form ergeben, die der höchsten Ausbildung fähig war und ernste kritische Aufmerksamkeit verdiente. Mehr noch, in kleinem Ausmaß hatte sich eine Theorie entwickelt. Diese war nicht voll formuliert dem Kopf eines Aristoteles entsprungen, sondern erwuchs aus der Natur der Sache, wie auch aus den Versuchen und Irrtümern der Ironiker dieser Epoche und ihrer Leser. Und sie fand ihren Ausdruck nicht in einem kritischen Schema, sondern in der gängigen Literaturkritik der Zeit.[4]

Ich glaubte stattdessen eine präzisere, beinahe auf den Tag datierbare Auskunft anbieten zu können und erblicke diese auch heute noch in den 127 *Kritischen Fragmenten*, die Schlegel im Sommer 1797 in der Berliner Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* veröffentlichte.[5] Unter ihnen befinden sich jene der Ironie gewidmeten Fragmente, die in den nächsten Kapiteln genauer interpretiert werden.[6] Die hier und dann in den *Fragmenten* der Zeitschrift *Athenäum* entwickelte Konzeption der Ironie[7] ist eine bewußte Umbildung des klassischen Ironiebegriffs der Rhetorik und eine moderne Neuschöpfung, die Schlegel in klarer Kenntnis der historischen Entwicklungslinien vollzog. Diese Umprägung des Ironiebegriffs steht auch deutlich mit dem damals von ihm verfolgten Programm einer Wiedererweckung der klassischen Antike im modernen Zeitalter in Zusammenhang, einer Art zweiter Renaissance, die sich ebenfalls in dem Projekt einer „neuen Mythologie" (FS 2, S. 311–22) bei ihm bekundet. Diese Sehweise der Entwicklung des Begriffs Ironie und der beherrschenden Funktion Schlegels bei diesem Vorgang dabei hat sich durchgesetzt und ist heute allgemein anerkannt, sei es auch nur mangels einer besseren Erklärung.

Mit dieser scheinbar rein historischen Problematik verbanden sich wichtige theoretische und kritische Bestimmungen, die dem neuen Ironiebegriff eine prominente Position zunächst innerhalb der neueren Literaturtheorie verschafften. Die Frage, ob diese moderne Form der Ironie berechtigterweise den Namen romantische Ironie trägt, stellte sich schon bald als nebensächlich heraus, da sie von der Vorentscheidung abhängt, was man selbst unter der Bezeichnung romantisch versteht. Grenzt man den Begriff Romantik, wie es üblich ist, auf die historische Epoche aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein, so ist

---

[4] Norman Knox, *The Word Irony and its Context: 1500–1755* (Duke University Press 1961), S. 184.
[5] Auch unter dem Namen *Lyceum-Fragmente* bekannt: FS 2, S. 147–163.
[6] Siehe unten S. 45–49, 92–114.
[7] *Athenäum-Fragmente*: FS 2, S. 165–255.

die Bezeichnung romantische Ironie sicherlich zu eng gefaßt. Denn Schlegel und die ihm nachfolgenden Kritiker verstanden die Ironie nicht als eine historische Kategorie, sondern als ein Merkmal der Literatur, das immer neuer „Potenzierungen" fähig ist. Konsequenterweise vermieden sie auch die Bezeichnung romantische Ironie. Wenn sie diese dennoch gelegentlich verwenden, geschieht dies nur in Beziehung auf Dichter, die, wie Shakespeare und Petrarca, nach ihrem Wortgebrauch romantische Dichter waren.[8] Romantische Ironie ist keine Selbstbezeichnung, sondern eine Kategorie späterer Kritiker, die damit jene Ironie benennen, die im Zeitalter der Romantik entdeckt wurde. Wenn heute die Bezeichnung „romantische Ironie" verwendet wird, weiß man gleich, daß es sich um jene spezifisch in der Literatur vorkommende Ironie handelt, mit welcher der Autor in seinem Werk präsent ist und alle möglichen Spiele der Verstellung treibt. Diese Ironie ist auf keine literarische Gattung eingeschränkt, sondern findet in der Erzählung, dem Drama und der Lyrik gleicherweise statt. Sie unterliegt auch keiner zeitlichen Begrenzung auf bestimmte Epochen, sondern ist allgemein ein Merkmal der modernen Literatur.

Eine andere Problematik, die sich mit dem neuen Ironiebegriff verband, bestand in der Frage, ob es sich dabei um eine subjektive oder objektive Ironie handelt. Diese sonderbar klingende Frage hat Raymond Immerwahr auf spöttische Weise unter den absichtlich schwerfälligen Titel gestellt: „The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony".[9] Dies Problem, samt seiner Terminologie, geht aber in die Zeit der Romantik und die Schriften Schlegels selbst zurück. Als Brentano im Jahre 1800 Schlegel die ersten Teile seines Romans *Godwi* in der Handschrift zum Lesen gab, erteilte dieser dem jungen Dichter den Rat, sein Roman sei noch zu „subjektiv" und er solle sich mehr zum „Objektiven" erheben, er sei noch zu sehr im „sentimentalen" Aussprechen seiner selbst befangen und solle sich mehr zu einer „kritischen" Sehweise emporarbeiten.[10] In einer frühen Schrift hatte Schlegel die Kategorien des Subjektiven und Objektiven sogar auf seine Unterscheidung von antiker und moderner Literatur angewandt, wobei die Literatur der klassischen Antike sich durch Objektivität auszeichnet, die moderne aber durch die subjektive Eigenschaft des „Interessanten" bestimmt ist.[11] Objektivität wird hier offensichtlich als das Zurücktreten des Autors hinter sein Werk verstanden, wogegen das Subjektive und Interessante in einer Effekthascherei besteht, für welche die Präsenz des Autors große Bedeu-

[8] Siehe S. 66–69.

[9] Raymond Immerwahr, „The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegels Poetic Irony", *The Germanic Review* (1951), S. 173–91. Siehe unten S. 139–141.

[10] Siehe mein „Nachwort" zu Clemens Bretano, *Godwi* (Stuttgart 1995), S. 569.

[11] Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*: FS 1, S. 217–367. Der Text wurde 1795 geschrieben, aber erst Anfang 1797 veröffentlicht.

tung hat. Auch Hegel unterschied in diesem Sinne zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven in der Kunst. Die Anwendung dieser Bezeichnungen auf die Ironie ist freilich recht schwierig, da man bei dieser nie genau weiß, wo das Objektive anfängt und das Subjektive aufhört. Dies Problem führte in unserem Jahrhundert zu einer beträchlichen Debatte, bei der zwei voneinander verschiedene Arten der Ironie auseinandertraten. In ihrer gröberen Form handelte es sich dabei um die Ironie der „Illusionszerstörung", des „Heraustretens des Autors" aus seinem Werk, des drastischen Hinweisens auf den fiktionalen Charakter der Literatur und den „Schreiber dieser Zeilen", der für die Dichtung erforderlich ist. In ihrer feineren, „objektiven" Version ist die Ironie der „Äther" der Dichtung, ein so schmiegsam in das Werk eingearbeitetes kritisches Bewußtsein, daß man die Anwesenheit des Autors kaum bemerkt und dieser eher über seinem Werk „schwebt", wie es in der entsprechenden Terminologie heißt, als daß er auf disruptive Weise in diesem in Erscheinung tritt. Ein großer Teil der Ironiedebatte in unserem Jahrhundert drehte sich um diese subtile Unterscheidung zwischen einer subjektiven und einer objektiven Ironie,[12] wobei es häufig um eine Apologie Schlegels gegenüber den Angriffen Hegels und seiner Anhänger ging. Es handelte sich darum, Schlegel und den von ihm aufgestellten Ironiebegriff von einer bloß subjektiven Interpretation zu befreien und stattdessen das „Objektive" in dieser Konzeption der Kunst herauszuarbeiten.[13]

Diese Debatten über den „romantischen", „subjektiven" und „objektiven" Charakter der Ironie bringen deutlich zum Ausdruck, daß die Ironie zunächst ganz auf das Gebiet der Literatur beschränkt blieb und als eine rein literarische Angelegenheit verstanden wurde. Das war aber eine entscheidende Einengung des von Schlegel vertretenen Standpunktes, der in seiner ersten Äußerung über die Ironie bereits deutlich genug gesagt hatte, daß die Philosophie „die eigentliche Heimat der Ironie" sei (FS 2, S. 152). Bei seiner Ausarbeitung des neuen, modernen Ironiebegriffs hatte er auch gar nicht bei der alten Rhetorik angesetzt, sondern war über diese hinaus auf eine noch frühere Form der Ironie zurückgegangen, von der die Ironie der Rhetorik nur ein blasses Abbild ist. Dies war für Schlegel die Ironie des Sokrates, wie sie in den Dialogen Platons Darstellung gefunden hatte. Dies Zurückgehen auf die Philosophie der Griechen stand mit der gerade erwähnten Wiedererweckung der klassischen Antike im romantischen Zeitalter durchaus im Einklang. Genauer gesprochen ging es Schlegel und seinen Anhängern darum, über die römische Form der Klassik, die im Zeitalter

---

[12] Zum Beispiel in den folgenden drei prominenten Schriften über die Frühromantik: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt 1973); Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (2. Aufl. Tübingen 1977); Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik* (Frankfurt 1989).

[13] Siehe unten S. 139–141.

des Klassizismus Vorbild in Europa gewesen war, zur Welt der Griechen als einer genuineren Form der Klassik vorzudringen.

Freilich hatte Schlegel wiederholt Gelegenheit gegeben, die von ihm konzipierte Ironie als ein hauptsächlich auf die Literatur bezogenes Prinzip zu verstehen. In dem gerade zitierten Fragment über die Philosophie als die „wahre Heimat der Ironie" hatte er hinzugefügt, daß die Poesie „sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben" könne (FS 2, S. 152). Dies bezog sich auf die Sokratische Ironie, die Schlegel in einem frappierenden Fragment von 1797 tatsächlich mit der Ironie Goethes in dessen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gleichsetzte. Der mit Abkürzungen und Siglen aus dem griechischen Alphabet versehene kurze Text ist ein Fragment aus den *Philosophischen Lehrjahren* und lautet:

Meister = ειρ [ironische] π [Poesie] (wie Socrates ironische φ[Philosophie]), weil es ππ[Poesie der Poesie] (FS 18, S. 24).

Ebenso wie Sokrates sich kraft der ironischen Reflexion über die Philosophie zu einer Philosophie der Philosophie erhebt, gelangt Goethe durch die poetische Reflexion zu einer Poesie der Poesie; und beide Autoren zeigen sich in dem engagiert, was Schlegel auf damals ungewöhnliche Weise auch für die Dichtung als Ironie bezeichnete. In einem Fragment aus dem *Athenäum* hatte er die Ironie der „Transzendentalphilosophie" zum Anlaß genommen, um in Analogie zu ihr eine Ironie der „Transzendentalpoesie" zu projektieren (FS 2, S. 204). Die verbindende Bezeichnung „transzendental" läßt sich auf mehrfache Weise auslegen. Kant hatte jene Erkenntnisweise „transzendental" genannt, „die sich nicht sowohl mit Gegenständen sondern mit unserer Erkenntnis von Gegenständen" befaßt (KA 3, S. 43). In diesem Sinne sollte die Transzendentalpoesie nach Schlegel „das Produzierende mit dem Produkt", d. h. den Autor zusammen mit seinem Werk darstellen und „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein". Die Transzendentalpoesie erweist sich nach diesem Gesichtspunkt als eine durchaus ironische Poesie. In Fichtes Konzeption des Transzendentalen steht dagegen mehr „das Verhältnis des Idealen und Realen" oder des Unendlichen und Endlichen im Vordergrund. Nach Schlegel kann sich das Verhältnis des Idealen und Realen in der Transzendentalpoesie auf drei mögliche Weisen spiegeln: als „absolute Verschiedenheit" (Satire); als nicht zur Vereinigung kommende Entsprechung (Elegie); und als „absolute Identität beider" (Idylle). Schlegel war zu dieser Zeit längst kein Fichteaner mehr, und so enthält seine dreifache Ausfertigung von Lösungskonzepten für dieses Problem noch eine zusätzliche Ironie.

Diese wenigen Beispiele für eine Übertragung der philosophischen Ironie auf das Gebiet der Literatur zeigen bereits an, daß sich die literarische Ironie oder die in der Literatur wirksame Ironie gar nicht von ihrer philosophischen Entspre-

chung abtrennen läßt und sich beide vielmehr wechselseitig bestimmen. In dieser Wechselbeziehung zwischen der Philosophie und Literatur im Bereich der Ironie kommt gleichzeitig eine der wichtigsten Zielsetzungen der Frühromantik zum Ausdruck, die sich als Vereinigung von Poesie und Philosophie (FS 2, S. 161, 255) bezeichnen läßt. Außerdem zeigt die ungemein scharfe Polemik Hegels gegen die Ironie deutlich an, daß es sich hier nicht in erster Linie um ein literarisches Phänomen handelt. Wenn dies tatsächlich der Fall gewesen wäre, hätte sich Hegel wahrscheinlich kaum mit der Ironie befaßt oder sie nur so verächtlich abgefertigt, wie er dies im Falle von Tieck und Hoffmann tat. Nicht einmal in den *Vorlesungen über die Ästhetik* hat sich Hegel auf die kunsttheoretischen Aspekte der Ironie Schlegels eingelassen, sondern ihn hier ebenso wie an vielen anderen Stellen seiner Schriften und Vorlesungen als einen gefährlichen Gegner in der Philosophie, vielleicht sogar als den gefährlichsten Gegner auf dem Gebiet der Transzendentalphlosophie, behandelt. Obwohl er Schlegel die Befähigung zur Philosophie immer wieder absprach oder ihn wiederholt zu einem bloßen Fichteaner reduzieren wollte, hat sich Hegel fast nur in der Philosophie mit Schlegel auseinandergesetzt, und zwar so häufig und zugleich so heftig, daß sein Text selbst schon ankündigt, daß es sich hier um keine Trivialität handelt. Daß Hegel der Ironie näher stand als sich aus seinen Polemiken vermuten läßt, wird nicht nur dadurch bestätigt, daß er die Ironie von anderen Denkern wie Solger und unter anderen Namen wie Humor oder „welthistorische Ironie“ durchaus anzunehmen bereit war, sondern kommt eher noch in der engen Beziehung zwischen der Schlegelschen Ironie und der Hegelschen Dialektik zum Ausdruck, die beide aus der griechischen Antike stammen.[14] Aus diesem Grund wird den Ansichten Hegels hier so viel Aufmerksamkeit geschenkt. Eng verbunden mit dieser philosophischen Kontroverse um den Gültigkeitsbereich der Ironie ist die Sokratesdebatte, die in den Schriften und Vorlesungen von Schlegel und Hegel schon voll anklingt, dann aber von Kierkegaard und Nietzsche kraftvoll fortgesetzt wird.[15]

Mit Kierkegaard stellt sich für die Ironie eine ganz neue Situation ein, die man als einen Wechsel von der transzendentalphilosophischen zur daseinsanalytischen Konzeption der Ironie bezeichnen kann, als einen Übergang von der Bestimmung der Ironie im Verhältnis des Endlichen und Unendlichen zur Ironie als Verstellung im Bereich von Existenzweisen oder von „Stadien auf dem Lebensweg“. Dies Heraustreten aus dem Radius der Transzendentalphilosophie bekundet sich zweifellos bereits in dem Bestreben, andere, inhaltsvollere Phänomene wie Witz, Humor, melancholische Ironie, tragische Ironie und allgemeine

[14] Zu Hegel siehe *Hegel und die antike Dialektik*. Hg. von Manfred Riedel (Frankfurt 1990).

[15] Siehe unten S. 158–165; 165–170; 252–261.

Ironie der Welt an die Stelle des neuen Ironiebegriffs treten zu lassen, der durch Schlegel und Hegel so eng mit der idealistischen Philosophie verbunden worden war. Aber keins dieser Phänomene hat sich gegenüber der Ironie durchgesetzt, die freilich nun oft ihren Namen wechselte und bei Kierkegaard als „indirekte Mitteilung" oder „Doppelreflexion", bei Nietzsche mit der Bezeichnung „Maske" auftritt. Die Schwierigkeit des Ironiethemas bei Kierkegaard besteht darin, daß seine frühe Schrift darüber, die Magisterdissertation *Über den Begriff der Ironie* von 1841, in einer vorherrschend Hegelschen Denkweise und Terminologie verfaßt zu sein scheint, so daß man sie leicht als ein Dokument des Hegelianismus auffaßt und damit mißversteht. Obwohl Kierkegaard in Hegelscher Manier die Ironie als „unendliche absolute Negativität" bezeichnet, ist sie dennoch für ihn eine Geisteshaltung, mit der erst ein Leben beginnt, „das menschenwürdig genannt werden kann" (KI I, S. 4, 338). Das scheinbar paradoxe Verhältnis zwischen diesen beiden Feststellungen zwingt natürlich, über die Negativität und die Ironie erneut nachzudenken, wobei sich herausstellt, daß beide Sätze gleicherweise für Kierkegaards Konzeption der Subjektivität und das „Subjektivwerden" von Relevanz sind. Ironie, auch die Sokratische, ist hier nicht mehr, wie für Hegel, das durch „Geburtshilfe" veranlaßte Hervortreten des Allgemeinen, sondern ein Verscheuchen der Menschen, gleich „nackten Schiffbrüchigen", vom Gebiet des Allgemeinen, d. h. dem Gebiet des „Substanziellen", der absoluten Gegebenheiten und der absoluten Sicherheiten. Unendliche absolute Negativität ist das völlige Brücken-Abbrechen, das den „Sprung" vorbereitet.[16] Ebensogut könnte man sagen, daß Kierkegaard in dem Hegelschen Stil seiner Dissertation Hegel persifliert, obwohl dies wahrscheinlich gar nicht seine Absicht gewesen ist.

Im Schlußteil dieser Dissertation ist nicht die Kritik der romantischen Ironie das Primäre, wie meist angenommen wird, sondern die Herausarbeitung einer rein ästhetischen Daseinsform, die „Konstruktion des Ästhetischen". Die Kritik der romantischen Unverbindlichkeit verliert ihren beurteilenden und verurteilenden Charakter und bildet den Anfang eines neuen Schreibprozesses, der in *Entweder/Oder* und das *Tagebuch des Verführers* übergeht. Um den Unterschied zwischen Hegel und Kierkegaard in der Romantikkritik so scharf wie möglich zu bezeichnen, könnte man hier auf die betreffenden Abschnitte in Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, die *Rechtsphilosophie* und die *Phänomenologie des Geistes* verweisen – Schriften, in denen Hegel die ironischen Romantiker nacheinander auftreten läßt: Novalis als „schöne Seele", die sich durch den Kontakt mit der Wirklichkeit nicht beschmutzen will; Schleiermacher als Verkörperung der Heuchelei oder der Scheinheiligkeit; und Friedrich Schlegel

[16] Siehe hierzu und zum folgenden unten S. 171–181; 204–212.

schließlich als das absolut Böse, der mit dem „Ich bins" auch selber eingesteht, daß er das Böse ist.[17] Während Hegel mit der Reihenfolge dieser „Gestalten" den Verfall der sittlichen Idee bei den Romantikern illustrieren wollte, hätte Kierkegaard in diesen Figuren interessante Existenzformen in der historischen Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts erblickt, an denen sich das Subjektivwerden oder der Verlust desselben studieren läßt.

Mit dieser Hinwendung zur individuellen Existenz und zur Daseinsanalyse ist Kierkegaard der Ausstieg aus der Transzendentalphilosophie relativ leicht und bereits in seiner Magisterdissertation gelungen. Bei Heine[18] und Nietzsche[19] war dazu der „Tod Gottes" vonnöten, vor allem in bezug auf die Ironie. Hegels „allgemeine Ironie der Welt", die von Heine und Nietzsche aufgegriffen wird, war auf der Grundlage eines Gesamtplanes für die Geschichte konzipiert. Benjamin Constant hatte aber bereits 1790 mit dem Gedanken gespielt, „daß Gott, das heißt der Autor von uns und unserer Umgebung, vor der Vollendung seines Werkes gestorben ist ... so daß sich alles Bisherige nach einem Plan eingerichtet findet, der nicht mehr existiert und von dem wir, insbesondere wir, uns keine Vorstellung machen können".[20] Nietzsche hat im Ausgang von derartigen Überlegungen das herausgearbeitet, was man die Bedingung der Möglichkeit, schärfer noch: die Bedingung der Notwendigkeit der Ironie nennen könnte. Neben seiner Auflösung einer absoluten Klassik, einschließlich einer absoluten Musik, kommt hierfür vor allem seine Sprachtheorie und seine Kritik an einem allgemeinverbindlichen Kommunikationssystem in Frage.[21] Der rhetorische Ausdruckscharakter von Nietzsches Schriften, seine Verwendung von Masken und die Entwicklung einer Lebenskunst, einer ars vivendi, d. h. die Hauptformen der Ironie Nietzsches, sind das direkte Ergebnis seiner kritischen Reflexionen über eine verbindliche Klassik und eine allgemeinverbindliche Sprache.

Mit Nietzsche kommt gleichzeitig die Ironiedebatte des neunzehnten Jahrhunderts zu ihrem Abschluß, die während dieses Zeitraums heftiger und vielgestaltiger geführt wurde als je zuvor. Thomas Mann nahm sogar an, daß das neunzehnte Jahrhundert, dem er sich zugehörig fühlte, aufgrund seiner geistigen Beweglichkeit und Raffinesse das eigentliche Jahrhundert der Ironie gewesen sei und diese zudem eine vornehmlich deutsche Angelegenheit gewesen wäre. Hier hat ihn Eric Heller lebhaft unterstützt, als er seinem Buch über Thomas Mann den Titel *The Ironic German* gab[22] und damit auch wohl ausdrücken

[17] Siehe unten S. 116 f.

[18] Siehe unten S. 236 f.

[19] Siehe unten S. 250 f.

[20] Gustav Rudler, *La jeunesse de Benjamin Costant* (Paris 1909), S. 377.

[21] Siehe hierzu und zum folgenden unten S. 261–271.

[22] Chicago 1961.

wollte, daß im Falle dieses Schriftstellers eine Verbindung von zwei Bezeichnungen gelungen sei, die sonst bei Deutschen nicht zusammengebracht werden können.

Eine scharfe Kritik seiner Ironie wurde Thomas Mann von einem Autor des zwanzigsten Jahrhunderts, Martin Walser, zuteil, der die Mannsche Ironie direkt auf Friedrich Schlegel zurückführte und in beiden die „bürgerliche Variante der neueren Ironie" erblickte (S. 22).[23] Bürgerlich wird diese Ironie deshalb von Walser genannt, weil mit ihr die besondere Freiheit, die mit der Ironie gegeben ist, als „Freiheit, etwas *nicht* zu tun", als „Legitimierung zur Nicht-Teilnahme" (S. 71), als Freiheit zum Darüber-Stehen und Darüber-„Schweben" (S. 72) praktiziert wird. Wenn Walser diesen Zweig der Ironie von Schlegel zu Thomas Mann als Ironie der „Passepartout-Lizenz" bezeichnet und ihn von dem einer sich engagierenden, mit dem „Negationsinstrument" (S. 81–82) arbeitenden Ironie unterscheidet, die in dem Zweig von Sokrates, Hegel, Solger, Kierkegaard zu Robert Walser und Franz Kafka besteht, wird der Gegensatz Schlegel-Hegel im zwanzigsten Jahrhundert erneuert. In der Literatur, in Lehrbüchern, akademischen Seminaren und kommentierten Textausgaben hat sich dieses Modell der Ironiediskussion bestimmt erhalten. Aber es ist nicht das für das zwanzigste Jahrhundert bestimmende gewesen. Dieses hat sich nicht auf eine Wiederholung der im neunzehnten Jahrhundert erörterten Ironieprobleme eingelassen, sondern hat einen ganz neuen Zugangsweg zur Ironie vom strukturalistischen Denken aus eröffnet, der konsequent von Denkmodellen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion abgelöst wurde.[24]

Ebensowenig hat sich die Erneuerung der Hegelschen/Schlegelschen Sehweise im Bereich der Literaturkritik durchsetzen können, die Georg Lukács in seiner 1916 entstandenen, aber erst 1920 in Buchform veröffentlichten Schrift *Die Theorie des Romans* versuchte. Diese Schrift erschien noch vor der Veröffentlichung des *Ulysses* von James Joyce (1922) und des Romans *Der Zauberberg* von Thomas Mann (1924). Die Romanform wird hier als Fortsetzung der Formen der „großen Epik" gedeutet, die seit Homer bestanden und die umgebende Welt wie im Spiegelbild dargestellt hatten. In unserer Zeit kommen wir aber zu einer Welt, „die aus den Fugen geraten ist", und die hier entstehende Romanform wird zur „Form der vollendeten Sündhaftigkeit".[25] Diese Kunstform versucht eine Totalität aufrechtzuerhalten, die in den „geschlossen-totalen Formen" vorlag, die aus einer „in sich abgerundeten Seinstotalität" hervorgingen (Homer, Dante). Diese

[23] Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen* (Frankfurt 1981). Stellennachweise im Text.

[24] Siehe hierzu unten S. 291–318.

[25] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Neuwied 2te Aufl. 1963).

„spontane Seinstotalität" gibt es aber nicht mehr, und so wird der Roman zum Epos eines Zeitalters, „für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das der Sinn der Lebensimmanenz zum Problem geworden ist, das aber dennoch die Gesinnung zur Totalität hat". Damit wird die Ironie konstitutiv für diese Art des künstlerischen Schaffens. Ironie ist die „Selbstkorrektur der Brüchigkeit" (S. 74).

Obwohl nicht nur in bezug auf die Ironie, sondern ebenso in bezug auf das Epos und den Roman tiefgreifende Unterschiede zwischen Schlegel und Hegel bestehen, werden die Formen der „großen Epik" von Lukács hier so dargestellt, daß sie gleicherweise von Schlegel wie von Hegel abgeleitet werden können. Ein weiterer Schritt auf eine „Versöhnung" der beiden Denker hin besteht darin, daß Lukács ins innere Wesen, ins Herz des modernen Romans die von Hegel gehaßte Ironie einträgt. Lukács sagt selbst, daß „die allgemeinen hegelianischen Umrisse" seiner Romantheorie unter anderem von den „ästhetischen Theorien des jungen Schlegel und Solgers (Ironie als modernes Gestaltungsmittel)" ergänzt und konkretisiert wurden (S. 10). Er bezeichnet als wesentlichste Funktion der Ironie die „Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität". Die innerliche Welt des Subjekts und die äußere der Gegenständlichkeiten bleiben hier zwar als „Zweiheit der Welt" bestehen. Mit anderen Worten ist die „Fremdheit und Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten" hier nicht aufgehoben. Aber indem diese Entzweiung „als notwendig erkannt" ist, kommt es doch zu einer „formalen" Einheit. Indem das „Subjekt dieser Erkenntnis" genauso „empirisch" und „weltbefangen" ist wie alle seine Objekte, wird der Ironie „jede kalte und abstrakte Überlegenheit" genommen. Das „schauende und schaffende Subjekt" wird gezwungen, „seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden, sich selbst, geradeso wie seine Geschöpfe, als freies Objekt der freien Ironie zu nehmen" (S. 73).

So ist hier kraft der Ironie „auf einer qualitativ völlig neuen Grundlage wieder ein Standpunkt des Lebens erreicht", der die „Selbständigkeit der Teile" mit ihrer „Gebundenheit an das Ganze" vereint. Freilich handelt es sich dabei um keine organische Einheit, sondern nur um eine an diese angenäherte Einheit. Da sich die Beziehung der Teile zur Totalität immer wieder aufhebt und rekonstituiert, ist es „keine echtgeborene Organik". Für die Romanstruktur im Unterschied zur alten Epopöe hat dies zur Konsequenz, daß die Menschen des Romans „zwar die Grenzenlosigkeit des echt epischen Stoffes besitzen", aber nicht mehr in der stetigen und beständigen Weise des Epos. Lukács bezeichnet die Strukturdifferenz zwischen der „Pseudoorganik des Romanstoffes" und der echten Organik des Epos als „die zwischen einer homogen-organischen Stetigkeit und einem heterogen-kontingenten Diskretum" (S. 74). Über die Ironie sagt er:

Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten: eine *docta ignorantia* dem Sinn gegenüber; ein Aufzeigen des gütigen und des böswilligen Wirkens der Dämo-

nen; der Verzicht, mehr als die Tatsache dieses Wirkens begreifen zu können, und die tiefe, nur gestaltend ausdrückbare Gewißheit: in diesem Nicht-wissen-Wollen und Nicht-wissen-Können das Letzte, die wahre Substanz, den gegenwärtigen, nichtseienden Gott in Wahrheit getroffen, erblickt und ergriffen zu haben. Deshalb ist die Ironie die Objektivität des Romans (S. 90).

Die Wirkungslosigkeit dieser Schrift beruhte zweifellos auf ihrem spekulativen Charakter, ihrer Rückversetzung in die Welt des neunzehnten Jahrhunderts und der idealistischen Philosophie, rührte aber vielleicht noch mehr aus der scharfen Selbstkritik her, die Lukács an diesem frühen Text übte, nachdem er sich dem Marxismus und dann dem Stalinismus angeschlossen hatte.[26]

Die Möglichkeiten, die in Heideggers Texten für eine dem zwanzigsten Jahrhundert angemessene Ironiekonzeption bereitliegen, sind so gut wie unbeachtet geblieben. Man denkt hier vor allem an die Schriften seit der „Kehre" und aus der Zeit der Kehre, in denen Heidegger jedes der von ihm angegangenen Themen mit einer eigentümlichen Doppelreflexion behandelt, dabei die irreduziblen Antagonismen dieser Gegenstände zum Ausdruck bringt und in seinem Denken über sie ein Oszillieren zeigt, das durchaus mit den raffiniertesten Strukturen der Ironie in Einklang steht. Beispiele hierfür sind das wechselseitige ineinander Verschränktsein von Sein und Nichts in der Vorlesung *Was ist Metaphysik* von 1929,[27] wie auch von Wahrheit und Unwahrheit (als „Irre") in dem Vortrag *Vom Wesen der Wahrheit* von 1930,[28] oder die grundsätzliche Verflochtenheit des Nihilismus mit der abendländischen Metaphysik[29] und vor allem die Doppelgestik von „Verbergen" und „Entbergen" in der Geschichte des Seins.[30] Ohne den Begriff der Ironie selbst zu verwenden, ist Derrida in seiner Schrift *Heidegger und die Frage* dieser Struktur in Heideggers Denken vielleicht am nächsten gekommen,[31] wenn er zum Beispiel auf das Problem des Anfangs bei Heidegger als jene früheste Frühe, jene Frühe, die früher ist als der Morgen, jenes ursprüngliche Ereignis (pré-archi-originarité) eingeht, das wir als Gefangene der Metaphysik nicht zu denken vermögen, das Heidegger aber dennoch mit seinem oszillierenden Denken und Fragen zu fassen versucht. Noch deutlicher zeigt sich dieser Gestus im Thema der „Frage" selbst, welche den Titel des Buches bildet und in

---

[26] Siehe hierzu das „Vorwort" zur zweiten Auflage des Textes von 1963.

[27] Martin Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt 2. Aufl. 1978), S. 103–122.

[28] Martin Heidegger, *Wegmarken*, S. 175–200.

[29] Am deutlichsten in den Nietzsche-Vorlesungen *Der europäische Nihilismus*, in: Martin Heidegger, *Nietzsche*. 2 Bände (Pfullingen 1961), Bd. 2, S. 31–256.

[30] Zum Beispiel in *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935/36), in: Martin Heidegger, *Holzwege* (6. Aufl. 1980), S. 1–72.

[31] Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question* (Paris 1987). Dt. Jacques Derrida, *Heidegger und die Frage* (Frankfurt 1988).

der Heidegger selbst das Höchste und Vortrefflichste des Denkens erblickt hatte, das aber nun einem unbeugsamen dekonstruktiven Fragen unterstellt werden muß, und sei es nur, um auch den Rest von Aufklärung noch zu beseitigen, der in ihrer Priviligierung enthalten ist.

Daß diese Themen nicht vom Gesichtspunkt der Ironie aus angegangen sind, wird an dem Charakter der „Frömmigkeit", dem feierlichen Eindruck von Heideggers Denkstil liegen, der Humor und Ironie auszuschließen scheint. Daß aber die aus Heidegger hervorgegangene philosophische Hermeneutik die Ironie von ihrer Agenda gestrichen hat, ist beinahe unverständlich, zumal Schleiermacher und Schlegel doch zu ihren erklärten Ahnen gehören. Hier ist sicher der latente Hegelianismus der philosophischen Hermeneutik die Ursache gewesen, worin freilich kein besonders subtiles Verständnis Hegels zum Ausdruck kommt. Jedenfalls hat Gadamer in seinen Schriften zur Hermeneutik immer wieder daran festgehalten, daß Ironie nur in dem Grade verstanden werden kann, „in dem man in sachlichem Einverständnis mit dem anderen steht", was natürlich auf dem Grundsatz beruht, „daß Verstehen Einverständnis impliziert".[32] Damit ist die Ironie auf eine bis zur Bedeutungslosigkeit gehende rhetorische Form reduziert. Gadamers Axiomatik in dieser Sache zeigt sich am deutlichsten in seiner philosophischen Begegnung oder „Debatte" mit Derrida im April 1983 in Paris.[33] In der dort vorgetragenen Grundsatzbestimmung der Hermeneutik unter dem Titel „Text und Interpretation" hat er die Ironie unter die Rubrik der „Antitexte" eingereiht, ja als deren hauptsächliche Form hingestellt. Ihre grundsätzliche Ausdrucksweise findet im „Miteinandersprechen" statt, wozu „Signalisierung" durch „Tonfall" oder „begleitende Gestik" gehören: „Wer das Gegenteil dessen sagt, was er meint, aber sicher sein kann, daß das Gemeinte dabei verstanden wird, befindet sich in einer funktionierenden Verständigungssituation" (S. 347).

Die Übertragung der Ironie in eine „fixierte Schriftform" ist aber „problematisch" für Gadamer. Wenn diese nicht mehr auf einem „tragenden Einverständnis" beruht, erfolgt ein „eklatanter Bruch des Einverständnisses" (S. 348). Die Ironie befindet sich damit in der Klasse von „textwidrigen Texten", zu denen auch noch „Pseudotexte" („Füllmaterial für rhetorische Überbrückungen des

---

[32] Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (4. Aufl. Tübingen 1975), S. 279 und S. 509, wo Gadamer diesen Grundsatz ausdrücklich auch auf Platon bezieht.

[33] Die gesamte Veranstaltung am 23. und 24. April 1983, die im Goethe-Institut von Paris stattfand, erschien unter dem Titel *Text und Interpretation, Deutsch-französische Debatte* mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, G. Greisch und F. Laruelle (München 1984). Gadamers Beitrag „Text und Interpretation" wird nach den *Gesammelten Werken* zitiert: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*. Band 2 (Tübingen 1986), S. 330–360. Seitenangaben direkt im Text.

Redeflusses“) und „Prätexte“ gerechnet werden (ebd.), d. h. Texte der politischen Propaganda, Traumerinnerungen und Phantasien (S. 348–50). Eine ähnliche sinnorientierte Einstellung zeigt sich in Gadamers Einschätzung des Wortspiels. Wenn „das Wort in seiner Polyvalenz zum selbständigen Sinnträger“ aufgespreizt wird, was die Funktion des Wortspiels ist, so verträgt sich dies „gerade nicht mit der vielsagenden Vielstelligkeit des dichterischen Wortes“. Das Wortspiel zersprengt damit nur „die Einheit der Rede und verlangt, in einem höheren reflektierten Sinnbezug verstanden zu werden“ (S. 354). Wichtigere und fruchtbare Ansätze zur Konzeption der Ironie fand ich dagegen im New Criticism, dem Strukturalismus, dem Poststrukturalismus und der Dekonstruktion, sowie dem neuen Pragmatismus. Einem Ausblick auf diese Entwicklungen sind die abschließenden Abschnitte dieser Schrift gewidmet. Dies sind im wesentlichen die großen Themen und Autoren, die ich bei der Ausarbeitung des Manuskriptes vor Augen hatte.

Ernst Behler — University of Washington
Seattle/Washington — Dezember 1995

1. Von der klassischen zur romantischen Ironie*

„Ach ja, die Ironie", so argumentiert der Italiener Settembrini in einer seiner charakteristischen Diskussionen mit Hans Castorp in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*: „Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster. Da die Atmosphäre, in der wir leben, dem Gedeihen dieses Sumpfgewächses offenbar sehr günstig ist, darf ich hoffen oder muß ich fürchten, daß Sie mich verstehen" (MA 3, S. 309).

Die Unterscheidung von zwei Arten der Ironie, die sich hier bekundet, einer „geraden und klassischen" und einer „liederlichen", hat zwar mit literarkritischen Distinktionen direkt nichts zu tun, sondern faßt die Ironie viel grundsätzlicher als Haltung gegenüber den Anforderungen des Lebens auf. Dennoch läßt sich in diesen Bemerkungen leicht jene Aufgliederung der Ironie in einen klassischen und einen romantischen Typ wiedererkennen, die in den literaturwissenschaftlichen Disziplinen üblich geworden ist. Vom weiten Gesichtspunkt der europäischen Literaturgeschichte aus betrachtet zeigt sich die Ironie nämlich zunächst in zwei grundlegenden Formen. Die eine läßt sich als Figur der Rede, als Technik rhetorischer *dissimulatio*, das heißt als jene Art der Verstellung bezeichnen, bei der die Worte das Gegenteil des Gemeinten ausdrücken, der Tenor

---

* Die griechischen Termini für den Diskurs der Ironie sind im folgenden transskribiert und hier der besseren Übersicht halber in der originalen Schreibweise, ihrer Transskription und ihrer Übersetzung angeführt.

ἀλαζονεία	(Alazoneia):	Prahlerei, Aufschneiderei
ἀλαζών	(Alazon):	Aufschneider, Übertreiber
ἀλαζόνες	(Alazones):	Die Prahler, Aufschneider
βωμολοχία	(Bomolochia):	Buffonerie
βωμολόχος	(Bomolochos):	Buffo
ειρωνεία	(Eironeia):	Ironie, Verstellung, Dissimulation
εἶρων	(Eiron):	Ironiker
ειρωνεύεσθαι	(eironeuesthai):	auf ironische Weise sprechen
ειρωνικός	(eironikos):	ironisch

des Sprechens aber anzeigt, daß eine Diskrepanz zwischen dem gesprochenen Wort und dem intendierten Sinn besteht. Dies ist die im *Zauberberg* als „gerades und klassisches Mittel der Redekunst" bezeichnete Form der Ironie. Cicero hat diese ironische Verstellung umschrieben, wenn er in *De oratore* sagt: „Die Ironie wird urban und gefällig, wenn die Worte von dem Gemeinten verschieden sind ... wenn die ganze Rede auf ernste Weise scherzt und das Gemeinte sich ständig vom Gesagten unterscheidet." (*Urbana etiam dissimulatio est cum alia dicuntur ac sentias ... cum toto genere orationis severe ludas, cum aliter sentias ac loquare.*)[1] Die moderne oder romantische Ironie bekundet sich demgegenüber mehr in dem literarischen Verhältnis zwischen Autor und Leser, wobei der Autor die Rolle der Verstellung übernimmt, ironische Wendungen äußert und sich darüber hinaus in einer spielerischen, subjektiven, scheinbar unverpflichteten, schwebenden und skeptischen Pose gefällt, die in den eingangs zitierten Sätzen mit Begriffen wie „Ungeist", „Laster" oder „Sumpfgewächs" umschrieben ist. Sie erscheint als moderne Geisteshaltung, die sich zwar in ihrem literarischen Ausdruck, als Heraustreten des Autors aus seinem Werk, bis in das Mittelalter zurückverfolgen läßt, im romantischen Zeitalter aber erst als Ironie bezeichnet wurde und deshalb oft, im Gegensatz zur klassischen Figur, den Namen romantische Ironie erhielt.

I.

Sucht man nach charakteristischen Erscheinungsformen der klassischen Ironie, dann stellt sich schon bald heraus, daß sich fast alle Theoretiker der alten Ironie darin einig sind, in Sokrates den eigentlichen Meister der Ironie zu erblicken, der durch das Untertreiben seiner Talente, durch das berühmte Nichtwissen, den Gegenspieler in Verlegenheit versetzt und diesen gleichzeitig mit Fopp und Spott auf die richtige Gedankenbahn bringt. Die ironische Geisteshaltung erscheint hier in jener verfeinerten, humanen und zugleich humorvollen Selbstdemütigung, die diesen Philosophen zum Urbild des Lehrers macht. Das klassische Beispiel für die Sokratische Ironie besteht in seiner Stellungnahme zum Orakel von Delphi, das ihn zum weisesten Mann erklärt hatte, von Sokrates aber in der *Apologie* mit den Worten ausgelegt wird: „Unter Euch, ihr Menschen, ist der der Weiseste, der wie Sokrates einsieht, daß er in der Tat nichts wert ist, was die Weisheit anbelangt" (PL 23 b).

Wie deutlich aber auch die Sache der Ironie in den Gesprächen des Sokrates, namentlich der frühen Platonischen Dialoge, vorhanden ist, der Begriff selbst hat hier noch ganz jene negative Bedeutung, die sich bei den Griechen zunächst mit dem Typ des Ironikers, des Eiron, verband.[2] Von Aristophanes wissen wir, daß

---

[1] II, 67, 270.

[2] Friedrich Ast, *Lexicon Platonicum*, Leipzig 1835–38, S. 636. Otto Ribbeck, „Über den Begriff des εἴρων," *Rheinisches Museum N.F.* 31 (1876), S. 381 ff.

diese Bezeichnung ursprünglich das Gegenteil des urbanen Denkens bedeutete, das wir darunter verstehen, eher ein Schimpfwort war, das den derart Benannten „mitten unter Lügner, Rabulisten, Rechtsverdreher, durchtriebene, abgefeimte, glatte Gesellen" stellte und ihn mit Leuten verband, „die elastisch wie Gummi oder schlüpfrig wie Öl" sind.[3] Der listige, ja hinterhälterische Charakter des Eiron kommt auch darin zum Ausdruck, daß dieser Typ im Altertum verschiedentlich mit dem Fuchs (κίναδος) verglichen wurde,[4] wie dies bereits bei Aristophanes,[5] aber auch in einem Fragment des Komödiendichters Philemon[6] und dann bei dem Peripatetiker Ariston in Erscheinung tritt.[7]

Unter der Maske der Harmlosigkeit, die durchtriebene Schlauheit verdeckt, ist der Eiron zu einem stereotypen Charakter der griechischen Komödie geworden. Deren burlesker Effekt besteht ja häufig darin, daß sich auf der Bühne zwei Antagonisten gegenüberstehen, von denen der eine, der Alazon, als sich spreizender Pfau sein Ziel durch prahlerische Übertreibung zu erreichen sucht, während der andere, der Eiron, als schlauer Fuchs mit dem Mittel der Verstellung arbeitet und gewöhnlich den Sieg davonträgt.[8] Hier zeigt sich bereits der Gegensatz von Alazoneia und Eironeia im Sinne von Übertreibung und Untertreibung, den Aristoteles bei seiner Ironiebestimmung zugrunde legte. Wenn aber Aristophanes in den *Wolken* Sokrates als protzerischen Scharlatan darstellt, der wissenschaftlichen Unsinn von sich gibt, dann sieht er ihn nicht als Eiron, sondern verweist ihn offensichtlich unter die Alazones, die Prahlhänse. Erst Platon zeichnete Sokrates in der ironischen Funktion, der Haltung prätendierten Nichtwissens. Damit vollzog sich ein wesentlicher Schritt in der Geschichte der Ironieauffassung.

Dennoch war dies nur ein vorbereitender Schritt. Obwohl nämlich der Geist der Sokratischen Ironie in den Platonischen Dialogen deutlich vorhanden ist, hat der Begriff selbst den Beiklang von geistiger Scharlatanerie, Betrügerei und Heuchelei, der sich bei den Griechen ursprünglich damit verband. Ja, im Sinne von bloßen Ausflüchten, von Schikane und leerem Reden wird Sokrates die ironische Haltung von seinen Gesprächspartnern sogar zum Vorwurf gemacht, das Bekenntnis des Nichtwissens als scheinheilige Pose gedeutet, die eben den Namen der Ironie verdient. Entsprechend gibt Sokrates den Tadel des eironeuesthai, des ironischen Sprechens, zurück, wenn sich seine Schüler ebenfalls der spöttischen, ironischen Redeweise bedienen. Dafür lassen sich einige Beispiele anführen. Als

---

[3] *Wolken*, 443 ff.; *Wespen*, 174; *Vögel*, 1211.

[4] Zum Hinterhältnerischen des Fuchses vgl. Pindar Isth. IV 51.

[5] *Wolken*, 448.

[6] *Comicorum Atticorum fragmenta*, ed. T. Kock. Drei Bände, II 478.

[7] περὶ κακιῶν, ed. C. Jensen (Leipzig 1911).

[8] O. Ribbeck, S. 387. J.A.K. Thomson. *Irony. An Historical Introduction* (London 1926), S. 10–11.

Sokrates in der *Apologie* zu jener Stelle seiner Verteidigungsrede kommt, an der er verschiedene Möglichkeiten der Bestrafung in Betracht ziehen darf, erwägt er vor seinen Richtern unter anderem seine Ausweisung aus Athen (PL 37 e-38 a). Das wäre wohl kein schönes Leben, meint er, in so hohem Alter auszuwandern und, immer umhergetrieben, eine Stadt mit der anderen vertauschen zu müssen. Denn das Schicksal, das er nun in Athen erlebt, würde ihn auch wohl in anderen Städten ereilen, weil er sich wegen seines Gehorsams gegenüber seinem Gott doch unmöglich ruhig verhalten könne. Dies seinen Richtern freilich begreiflich zu machen, erscheint Sokrates, nun die ironische Pose einnehmend, das allerschwerste zu sein. Wenn er ihnen nämlich sagen würde, es hieße seinem Gott gegenüber ungehorsam sein, wenn er sich ruhig verhielte, so würden die Richter ihm dies nicht glauben und sofort annehmen, er meine etwas anderes als er sage. Dies etwas anderes meinen, als man sagt, ist im griechischen Text mit eironeuesthai, dem ironischen Sprechen, bezeichnet, das an dieser Stelle das eigentliche Verhalten des Sokrates zum Ausdruck bringt.

Im *Gorgias* geht es an einer Stelle um die Frage, ob das Bessersein auf Stärke und Anzahl von Leuten beruhe, was der Gesprächspartner Kallikles zu vertreten scheint, oder andere Qualitäten erfordere. Nachdem er Kallikles mit dieser Frage in die Enge getrieben hat und eine Antwort erwartet, bringt Sokrates die Bitte vor: „Nun, du Wunderlicher, lehre mich etwas sanftmütiger sein, damit ich nicht wegbleibe von dir" (PL 489 e). Als Kallikles darauf entgegnet: „Du spottest wieder, Sokrates," antwortet ihm Sokrates, daß Kallikles erst kürzlich selbst so viel Spott mit ihm getrieben habe. An beiden Textstellen wird im griechischen Text für das Spott treiben das Verbum eironeuesthai verwandt, das hier wiederum das für Sokrates charakteristische Verhalten bezeichnet. Im Dialog *Kratylos*, in dem es um die Richtigkeit der sprachlichen Benennungen und Bezeichnungen geht, beklagt sich Hermogenes gleich zu Anfang des Dialogs bei Sokrates, daß Kratylos sich ihm auf seine Fragen hin nicht deutlich erklärt habe und ihn dabei auch noch aufziehe, wobei er sich das Ansehen gibt, als hielte er etwas bei sich zurück. Auch hier steht für diese Art von Verstellung das Verbum eironeuesthai, das sich diesmal aber nicht auf Sokrates, sondern auf Kratylos bezieht. Doch benimmt sich auch Sokrates in dem anschließenden Gespräch sofort auf ironische Weise, wenn er dem Hermogenes erwidert: „Es ist ein altes Sprichwort, das Schöne ist schwierig zu erlernen, wie es sich verhält; und so ist dies auch bei den Wörtern kein kleines Lehrstück" (PL 384 b).

Im *Euthydemos* wird das „spöttische und verstellterweise Innehalten" beim Sprechen mit dem Adverb eironikos bezeichnet, ist dort aber nicht auf Sokrates, sondern auf einen Sophisten bezogen (PL 302 b). Damit kommen wir zu den negativen, abwertenden Bestimmungen der Ironie, die sich vor allem in *Sophistes* und den *Gesetzen* finden. In den bedeutenden Schlußabschnitten von *Sophistes* (PL 268 a-d) geht es um die Bestimmung des wahren Sophisten (des „auf alle

Weise wahrhaft echten Sophisten"). Hier nimmt die Argumentation von zwei Formen der Nachahmung ihren Ausgang, wobei eine Klasse der Nachahmer mit Wissen ausgestattet ist (μιμηταὶ δικαιοσύνης), die andere aber nur über Meinungen verfügt (δοξάζοντες). Bei den letzteren gibt es, wie dies bei Platon üblich ist, wieder zwei Klassen von Menschen. Der eine nämlich ist ehrlich und glaubt wirklich das zu wissen, was er sich vorstellt. Das Benehmen des anderen aber, der sich in seinen Reden hin und her dreht, zeigt an, daß er selbst großen Verdacht und Argwohn hegt, das nicht zu wissen, was zu wissen er sich anderen gegenüber den Anschein gibt. Der erste wird als der „einfältige Nachahmer" (ἁπλοῦς μιμητής), der andere aber als der sich verstellende Nachahmer (εἰρωνικὸς μιμητής) bezeichnet. Natürlich gibt es auch von dem sich verstellenden Nachahmer wieder zwei Arten. Der eine von ihnen weiß sich öffentlich in langen Reden vor dem Volke zu verstellen, wogegen der andere mit wenigen, kurzen Sätzen seinen Gesprächspartner zwingt, sich selbst zu widersprechen. Während sich der Langredende als Volksredner bezeichnen läßt, kann man von dem anderen nicht sagen, daß er weise ist, denn er ist ja nur ein Nachahmer des Weisen. Hier wird auf einmal deutlich, daß sich hinter der sophistischen Art der Verstellung das Vorbild des wahren Weisen, also des Sokrates, auftut. Insofern der sich auf diese Art Verstellende ein Nachahmer des Weisen ist, so geht die Argumentation in *Sophistes* weiter, muß er doch wohl etwas von diesem in seinem Beinamen erhalten, und man sollte ihn deshalb als den „auf alle Weise wahrhaft echten Sophisten" bezeichnen. Dies führt dann zu der abschließenden Definition des Sophisten, in welche das Adjektiv eironikos aufgenommen ist. (PL 268 d).

Eine weitere Stelle in Platons Schriften über die Ironie stammt aus den *Gesetzen* (PL 908 b-e). In ihr kommt eine Verurteilung der Ironie als heuchlerisch und als Heuchelei zum Ausdruck, die sich so scharf bei Platon sonst nicht findet. Es handelt sich um jene Atheisten, die von Natur aus eine rechtliche Gesinnung besitzen, also äußerlich anständig sind. Diese Klasse teilt sich wiederum in zwei Typen, von denen der eine sich in seinen Reden über Götter und Opfer und Eidschwüre jede Freiheit herausnimmt und durch sein Verhalten vielleicht auch andere zu seiner Einstellung verleitet. Der zweite denkt und handelt genau wie der andere in diesen Dingen, aber er gilt als begabter Kopf und ist innerlich voller Hinterlist und Tücke. Aus dieser Gruppe gehen Priester und Wahrsager, aber auch Tyrannen, Volksredner und Heerführer hervor, vor allem aber die „Schliche der sogenannten Sophisten". Diese Art von Atheisten verlangt nach der Aufstellung von Gesetzen. Während die erstgenannte Art Zurechtweisung und Gefängnis erfordert, begeht die heuchlerische Art Verbrechen, die nicht bloß einfachen oder zweifachen Tod verdienen.

Die anschaulichste und amüsanteste Szene, in der Platons Auffassung der Ironie zum Ausdruck kommt, findet sich im ersten Buch der *Republik*, wo Sokrates auf seine charakteristische Art den Begriff der Gerechtigkeit diskutiert

und Thrasymachos verärgert explodiert, er solle nun endlich mit seinem ewigen Fragen und Widerlegen ein Ende machen und statt dessen lieber damit herauskommen, was das Gerechte denn eigentlich sei. Als Sokrates auf diesen Ausbruch hin wiederum die Geste des Nichtwissens annimmt und erwidert, die Nachforschung sei eben so schwierig, man solle ihm deshalb nicht zürnen, sondern ihn eher bemitleiden, fährt Thrasymachos auf:

> O Herakles, das ist ja jene bekannte Verstellung des Sokrates! Aber das habe ich auch diesen schon vorhergesagt, daß du gewiß nicht würdest antworten wollen, sondern wieder Rückhalt suchen in der Verstellung und eher alles andere tun als antworten, wenn dich einer fragte (PL 337 a).

Der hier von Schleiermacher als Verstellung übersetzte Begriff ist im Original die Ironie, die bekannte Sokratische Ironie: ἡ εἰωθυῖα εἰρωνεία Σωκράτους. „Man könnte es als eine Ironie des Schicksals betrachten", sagte O. Ribbeck, „daß gerade der wahrheitsliebendste aller Athener schon im Altertum zum Repräsentanten eines so zweideutigen Charakters gestempelt ist. Doch hat eben seine Persönlichkeit und ihre künstlerische Darstellung durch Platon den Begriff des Eiron geadelt und ihm jene Färbung gegeben, wie sie den Attikern zumal im höchsten Lebensalter eigentümlich war."[9]

Diese künstlerische Darstellung der Persönlichkeit des Sokrates und die mit ihr verbundene Ironie tritt aber nicht genügend in Erscheinung, wenn man die Ironie nur lexikalisch nach ihrem wörtlichen Auftreten in den Platonischen Dialogen untersucht. Dann zeigt sich nur der schwankende und zum Teil widersprüchliche, meist aber negative Gebrauch dieses Terminus bei Platon. Um sich ein lebendiges Bild von der Ironie zu machen, wie es sich den Athenern, aber auch nachfolgenden Generationen, aus den Platonischen Dialogen erschloß, muß man sich die künstlerische Darstellung der charakteristischen Argumentationsweise des Sokrates vor Augen halten, die unmittelbar mit der Redeweise des eironeuesthai, des ironischen Sprechens und Argumentierens, verbunden ist und durch Sokrates auf ein höheres Niveau gelangte. In diesem nicht an das Wort Ironie gebundenen Sinne ist der Platonische Dialog aus der modernen Sehweise sogar noch grundsätzlicher mit der Ironie verflochten, als sich dies allein aus der Gestalt des Sokrates ergibt. Im Aphorismus 14 von *Die Geburt der Tragödie* führt Nietzsche aus, daß der Platonische Dialog, wie die alte Tragödie, aber in einem „exzentrischen Sinne", alle früheren Kunstgattungen der Hellenen „in sich aufgesaugt" hatte und, „durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat" (NIE 1, 93). Auf noch extremere Weise haben die

---

[9] Ribbeck, S. 386.

späteren „*zynischen* Schriftsteller" dies erreicht, indem sie in der „größten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen", auch das Bild des „rasenden Sokrates, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben". Indem Nietzsche den Platonischen Dialog, unter dem Gesichtspunkt seiner Kunstform mit modernen Erzählformen und besonders dem Roman in Verbindung setzt, sagt er:

Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrüchige ältere Poesie samt allen ihren Kindern rettete: auf einen engen Raum zusammengedrängt und dem einen Steuermann Sokrates ängstlich untertänig fuhren sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzugs sich nie satt sehen konnte. Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Romans*: der als die unendlich gesteigerte aesopische Fabel zu bezeichnen ist, in der die Poesie in einer ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als ancilla. Dies war die neue Stellung der Poesie, in die sie Plato unter dem Drucke des dämonischen Sokrates drängte (NIE 1, 93–94).

Dieser Bezug zwischen dem Platonischen Dialog und dem modernen Roman ergab sich Nietzsche sicher nicht allein durch das Phänomen einer Mischung der Gattungen, sondern eher noch durch den Gesichtspunkt der selbstreflexiven und selbstkritischen Diskursform des Platonischen Dialogs, der aus seiner multiperspektivischen Anlage unmittelbar hervorgeht. Unter diesem Gesichtspunkt war der Platonische Dialog aber eher noch auf Nietzsches eigene aphoristische Darstellungsweise und die Form des Dialogs in der Frühromantik bezogen, als auf den modernen Roman selbst. Die Beziehung, die sich hier äußert, liegt im dialogischen Austausch von Standpunkten oder Gesichtspunkten, die in den modernen Formen des Gesprächs nicht mehr auf eine sie alle verbindende autoritative Stimme bezogen werden können, was noch weniger in der Abfolge von Aphorismen in Nietzsches Text der Fall ist. In Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* treffen sechs befreundete Gesprächspartner, unter ihnen zwei Frauen, in zeitlichen Abständen zusammen, um gemeinsam über die Poesie zu sprechen, womit sich deutlich die Absicht verbindet, die Natur der Poesie zu ergründen. Bei der schriftlichen Darstellung dieses Gesprächs bleibt freilich völlig unsicher, „was der Phantasie oder der Erinnerung angehört": „vieles ist wirklich darin, anderes ersonnen" (FS 2, 286). Es handelt sich um ein Gespräch, „welches ganz verschiedene Ansichten gegeneinander stellen soll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geist der Poesie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder bald von dieser bald von jener Seite in den eigentlichen Kern zu dringen streben" (ebd.). Die Ironie, die hier zutagetritt, zeigt sich nicht in einzelnen Stellen der Rede oder der Unterhaltung, sondern liegt eher in der kunstvollen Vorführung des Gesprächs selbst, in dem keine letztgültigen Meinungen und Resultate zutage treten, sondern im geschmeidigen Wechsel der

Standpunkte die Irrelevanz, aber auch die Unmöglichkeit bleibender Ergebnisse zutagetritt.[10]

II.

In der Gestalt des Sokrates wie auch in der Kunstform des Platonischen Dialogs trat somit eine neue Anschauungsform der Ironie in Erscheinung, die notwendigerweise zu einem Bedeutungswandel in der Bezeichnung Ironie führen mußte. Dieser grundlegende Bedeutungswandel zeigt sich zuerst in der *Nikomachischen Ethik*, wo Aristoteles Eironeia und Alazoneia, Untertreibung und Übertreibung, Bescheidenheit und Prahlerei, als Weisen der Abweichung von der Wahrheit bespricht, die als solche natürlich tadelnswert sind, wobei aber die Ironiker doch edler erscheinen, da sie nicht wegen ihres Vorteils, sondern aus Abneigung gegen Bombast auf ihre charakteristische Weise sprechen (AR 1127 a ff.). Hier kommt vielleicht das Schalkhafte der spöttischen Redeweise etwas zu kurz, das für die Sokratische Ironie doch ebenfalls kennzeichnend ist und den Sillographen Timon von Phlius dazu veranlaßte, Sokrates den Spötter und attischen Ironiker zu nennen.[11] Aus der *Rhetorik* wissen wir aber, daß Aristoteles die Ironie auch als eine noble Form des Scherzens auffaßte. Hier konfrontiert er die überlegene Haltung der Eironeia mit der possenreißerischen Bomolochia, der in der modernen kritischen Terminologie die Buffonerie entsprechen dürfte. Während der Ironiker sich selbst amüsiert, sucht der Bomolochos mit seinen Scherzen andere zu belustigen (AR 496 b, 7).

In den Schriften des Philosophen kommt zum erstenmal ein vorherrschend angenehmer Eindruck der Ironie zum Ausdruck, obwohl dieser keineswegs in allen seinen Äußerungen zu diesem Thema gleichbleibend ist. Dies hat einige Interpreten sogar zu der Annahme geführt, die Aristotelische Bestimmung der Ironie habe keinen zusammenhängenden Charakter und sei widersprüchlich. Dieser Eindruck läßt sich aber entkräften, wenn man die verschiedenen Bestimmungen der Ironie bei Aristoteles im Kontext sieht und sich fragt, auf welche besondere Haltung des Menschen er sich jedesmal bezieht.[12] In der *Rhetorik* spricht Aristoteles zunächst über die Ironie im Zusammenhang derjenigen, die bei anderen Zorn hervorrufen. Er sagt dort, daß Leute denen gegenüber leicht ärgerlich werden, „die sich ironisch verhalten, während sie selbst ernsthaft

---

[10] Siehe hierzu Cyrus Hamlin, „Platonic Dialogue and Romantic Irony: Prolegomenon to a Theory of Literary Narrative," *Canadian Review of Comparative Literature* (1976), S. 5–24.

[11] C. Wachsmuth, *Sillographorum graecorum reliquiae* (Leipzig, 1885), S. 68. Timo Phliasius, ed. H.Diels (PPF), s. 173, 25, 3.

[12] Siehe Zoja Pavlovski, „Aristotle, Horace, and the Ironic Man," *Classical Philology* 63 (1968), S. 23 und Leif Bergson, „Eiron und Eironeia," *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 99 (1971), 411–12.

sind", und fügt hinzu: „denn die Ironie zeigt Verachtung" (AR 1379 b, 31–32). Etwas später behandelt er die Ironie im Zusammenhang derjenigen, die Furcht erregen. Dort empfiehlt er uns, vor denen auf der Hut zu sein, die milde und ironisch auftreten und dadurch falsch erscheinen. Denn obwohl es ungewiß bleibt, daß sie uns Schaden zufügen werden, ist es ebenfalls nie sicher, ob sie weit davon entfernt sind (AR 1382 b, 19–22). Eine etwas günstigere Note zeigt sich bei der Bestimmung der Ironie im Zusammenhang des Scherzens. Hier erinnert sich Aristoteles des Ratschlags des Rhetorikers Gorgias, den Ernst der Gegenspieler „mit Scherz und deren Scherz mit Ernst" zu beantworten. An dieser Stelle spricht Aristoteles von verschiedenen Arten des Scherzens und verweist dabei auf eine uns nicht mehr erhaltene Stelle in seiner *Poetik*, in der er aufgestellt hatte, wie viele es davon gibt. Einige von ihnen geziemen einem Ehrenmann, andere nicht. Man soll deshalb auswählen, was einem zukommt. Daran schließt sich dann die bereits zitierte Stelle über die Ironie als noble Form des Scherzens an, derzufolge diese edler als die possenreißerische Buffonerie ist, da der Ironiker mit sich selbst seinen Spaß treibt, wogegen der Possenreißer sich auf Kosten von anderen belustigt (AR 1419 b, 5–9). Gegen Ende der *Rhetorik* geht Aristoteles noch auf den Abschluß einer Rede ein und erwähnt den ironischen Schluß unter vielen anderen Möglichkeiten, die Rede zu beschließen. Dieser kann zum Beispiel darin bestehen, daß man sich abschließend über die Argumentationsweise seines Gegners verwundert und dann ironisch fragt, was dieser wohl getan hätte, wenn er nicht dies, sondern jenes hätte beweisen wollen (AR 1420 a, 1–3).

In den ethischen Schriften des Aristoteles wird die Ironie nicht an der Scherzhaftigkeit, sondern an der Wahrhaftigkeit gemessen. Diese ist das Mittlere, das Maß, von dem die Eironeia als Untertreibung und die Alazoneia als Übertreibung und Aufschneiderei abweichen. Dieser Gesichtspunkt kommt sowohl in der *Eudemischen Ethik* (AR 1233 b, 38–1234 a, 3) als auch in den *Magna Moralia* zum Ausdruck und läßt sich mit einer Stelle aus den *Magna Moralia* bestimmen. Der Prahlhans gibt hiernach vor, über mehr als seine wirklichen Mittel zu verfügen oder Dinge zu wissen, die er gar nicht kennt. Der Ironiker ist sein Gegensatz, insofern er über weniger als seine eigentlichen Mittel verfügt und auch abstreitet, das zu wissen, was er in Wirklichkeit weiß. Der wahrhafte Mensch wird dagegen keins von beiden tun. Aristoteles fügt hier noch hinzu, daß die Frage, ob es sich hierbei um Tugenden handele oder nicht, einer anderen Erörterung bedürfe (AR 1193 a, 28–37). Ähnlich argumentiert er in der *Nikomachischen Ethik*. In bezug auf die Wahrheit, so heißt es da, gibt es drei Standpunkte. Der mittlere ist wahrhaftig und die Beachtung der Mitte Wahrhaftigkeit. Anmaßung in der Form der Übertreibung ist Prahlerei (Alazoneia), und wer sie ausführt ist ein Prahler (Alazon); in der Form der Untertreibung ist sie Eironeia, und wer diese ausübt ist ein Eiron (AR 1108 a, 19–24). Dieser Vergleich wird von Ari-

stoteles in der *Nikomachischen Ethik* wiederholt variiert. An einer dieser Stellen heißt es, daß der Prahler ein Mensch sei, der auf lobenswerte Eigenschaften Anspruch erhebt, diese aber nicht oder doch nur auf geringe Weise besitzt. Der Eiron dagegen verleugnet oder setzt die guten Eigenschaften herab, die er selbst sehr wohl besitzt. Zwischen diesen beiden steht der Mensch der Wahrhaftigkeit, der sowohl in seinem Leben als auch in seinem Wort ohne Übertreibung oder Herabsetzung die Wahrheit über seine Qualifikationen ausspricht (AR 1127 a, 22–25). Das zugrundeliegende Schema nach dem Aristoteles hier verfährt, läßt sich als Abweichung von der Wahrheit im Sinne eines Anspruchs auf das Geringere (προσποίησις ἐπὶ τὸ ἔλαττον), d. h. als Ironie, und als Anspruch auf das Größere (προσποίησις ἐπὶ τὸ χεῖρον), d. h. als Alazonie, bezeichnen (AR 1127 a, 20–26). Die Erörterung der Ironie in den ethischen Schriften hängt also eng mit der für Aristoteles grundlegenden Ansicht vom rechten Maß und der Mitte zusammen, was ihr von vornherein große Bedeutung verleiht, zumal diese Art der Abweichung von der Wahrheit offensichtlich sein Wohlwollen genießt.

In diesen Texten ist die Ironie noch relativ blaß als Abweichung von der Wahrhaftigkeit bestimmt. Die eigentlich neue Note der Ironie, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* zum Ausdruck bringt, besteht aber darin, daß die edle und noble Seite der Ironie mit Sokrates exemplifiziert wird. Damit hatte die Ironie ihre klassische Bedeutung erhalten. In freier Wiedergabe der entsprechenden Stelle heißt es:

> Dagegen erweisen sich die Ironiker, die sich in ihren Worten herabsetzen, als angenehmere Leute. Reden sie doch augenscheinlich nicht um eines Vorteils willen, sondern um Prahlerei zu vermeiden. Besonders verleugnen sie, was hohes Ansehen genießt, was auch Sokrates zu tun pflegte (AR 1127 b, 22 ff.).[13]

An der gerade zitierten Stelle fügt Aristoteles noch hinzu, daß diejenigen, die sich bei unwichtigen oder selbstverständlichen Dingen verkleinern, bloß affizierte Schaumschläger sind. Auch ist nicht jede Untertreibung Ironie in jenem edlen Sinne. Manchmal erscheint das Sich-Selbst-Herabsetzen als wirkliche Prahlerei, wie bei der schäbigen Kleidung der Spartaner oder bei einigen Athenern, die sie nachahmen. Große Nachlässigkeit in der Kleidung und zu große Aufmerksamkeit auf sie erscheinen beide als prahlerisch (alazonikos). Auch hier erfolgt wieder die Bemerkung, daß Prahlerei das Gegenteil des wahrhaften Menschen ist und diese schlimmer als Ironie sei. Bei dieser Beurteilung der Ironie muß man berücksichtigen, daß sie im Zusammenhang der Charakterisierung des Großgesinnten (Megalopsychos) erfolgt, der im vierten Buch der *Nikomachischen*

---

[13] Zu dieser Stelle vgl. Wilhelm Büchner, „Über den Begriff der Eironeia", *Hermes* 4 (1941), S. 341 f. Büchner übersetzt aber falsch, insofern er „um Prahlerei zu vermeiden" mit „um anderen das Gefühl der Minderwertigkeit zu ersparen" wiedergibt, was unklassisch ist.

Ethik das Thema bildet (AR 1123 a, 34 ff.). Die Auszeichnung der Ironie durch Aristoteles wird noch dadurch verstärkt, daß er sie, mit Maß gebraucht, als eine dem Großgesinnten angemessene Verhaltensweise ansieht. Natürlich wird von diesem in erster Linie Wahrhaftigkeit verlangt, ausgenommen wenn er ironisch spricht. Und er verhält sich zum Beispiel ironisch im Umgang mit der Menge (AR 1124 b, 30–31).

Bei den hier herangezogenen Texten wird deutlich, daß Aristoteles bei der nobleren Form der Ironie Sokrates im Auge hatte und diese an ihm exemplifizierte.[14] Der damit verbundene Bedeutungswandel der Ironie läßt sich gut mit einem Rückblick auf die Sehweise der Ironie und des Sokrates durch Aristophanes verdeutlichen, bei dem die Ironie ja ebenfalls auf Sokrates, freilich in einem negativen Sinne, bezogen war. Dabei empfiehlt es sich, an dieser Stelle die *Vögel* des Aristophanes heranzuziehen, ein Stück, das 414 v. Chr. aufgeführt wurde und zeitlich zwischen den *Wolken* und den *Fröschen* des Aristophanes liegt.[15] In ihm prägt Aristophanes das Spottwort des Sokratierens (σωκρατᾶν) (v. 1282), das nicht nur die spartanische Vernachlässigung der Kleidung bezeichnet, sondern bedeutet: „sich so absurd und verrückt benehmen wie Sokrates."[16] Für das Verständnis der Sokratischen Ironie aus der Zeit des Aristophanes ist die Szene der Iris von besonderem Interesse, obwohl der Name des Sokrates in ihr nicht in Erscheinung tritt. Rudolf Stark bezieht sich dabei, wie bereits Otto Ribbeck vor ihm, auf den Einflug der Göttin Iris in die neue Wolkenburg und die Frage des Pethetairos, durch welches Tor sie denn hereingekommen sei. Als Iris darauf die Antwort gibt, sie wisse es nicht (v. 1210), antwortet Pethetairos mit der Bezeichnung des eironeuesthai, was wohl der älteste Beleg für dieses Verbum ist, das damals also so viel bedeutete wie: „sich wie der Eiron, d. h. wie Sokrates benehmen" (S. 79). Gleichzeitig wird hier deutlich, welch tiefer Wandel in der Bewertung der Ironie durch Aristoteles herbeigeführt wurde.

Als aber Theophrast, der unmittelbare Nachfolger des Aristoteles in der Leitung des Peripatos, gegen Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr., seine berühmten *Charaktere* verfaßte und im ersten Kapitel den Ironiker, beziehungsweise die Ironie darstellte, schien diese urbane Haltung wieder verlassen und eine Rückkehr zu dem gröberen, flausenmacherischen und burlesken Typus der Komödie

[14] Siehe hierzu Wilhelm Büchner, „Über den Begriff der Eironeia", *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 76 (1941), S. 339–358; Zoya Pavlovski, „Aristotle, Horace, and the Ironic Man," Classical Philology 68 (1968), S. 22–41; Leif Bergson, „Eiron und Eironeia," *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 99 (1971), S. 409–422; G. Markantonatos, „On the Origin and Meanings of the Word εἰρωνεία," *Rivista di Filologia e di istruzione classica* 103 (1975), S. 16–21.

[15] Siehe zum folgenden Rudolf Stark, „Sokratisches in den ‚Vögeln' des Aristophanes", *Rheinisches Museum N.F.* 96 (1953), S. 77–89.

[16] R. Stark, S. 78. Stark weist auf die Bedeutung der auf ᾶν enden Wörter hin, die „ungewöhnliches, ja krankhaftes Verhalten" bezeichen, S. 78[5]. Stellennachweise aus diesem Aufsatz mit Seitenangaben direkt im Text.

erfolgt zu sein. Man hat dies Werk häufig als einen Reflex der ethischen Doktrinen des Aristoteles angesehen und sogar den Versuch unternommen, den Platonischen Sokrates als Modell des hier gezeichneten Ironikers zu erweisen.[17] Diese Beziehungssetzung erscheint aber fragwürdig, und mit Recht ist bemerkt worden, daß der Eiron des Theophrast eher Aristophanische als Aristotelische Züge habe. Entsprechend wird die Auffassung vertreten, Theophrasts *Charaktere* nicht so sehr als Bestandteil einer Ethik, sondern als Glied einer Poetik, speziell einer Poetik der komischen Gattung zu sehen, die der Charakterisierung von exzentrischen Typen des sozialen Lebens gewidmet ist.[18] Bereits La Bruyère nannte dies Werk in seinem *Discours sur Theophraste* von 1688 „la première source de tout le comique".[19]

Vor allem in den Eingangsdefinitionen der dreißig Charaktere, die freilich spätere Zusätze aus der peripatetischen Schule aufweisen, finden sich Anklänge an die ethische Gedankenwelt des Aristoteles.[20] So ist auch die anfängliche Bestimmung der Ironie eine Reminiszenz der Attitüde des höflichen Untertreibens, wie wir sie aus der *Nikomachischen Ethik* kennen. Sie gibt diesen Sachverhalt aber nur vage wieder, wenn die zur bescheidenen Selbstverkleinerung neigende Haltung des Ironikers, wie sie Aristoteles umrissen hatte: Anspruch auf das Geringere (προσποίησις ἐπὶ τὸ ἔλαττον), hier als Vorliebe für das Schlechtere (προσποίησις ἐπὶ τὸ χεῖρον) erscheint, wobei freilich nicht so sehr an das moralisch Minderwertige, sondern an das an sich Geringere zu denken ist. Die dann folgende Beschreibung des Ironikers hat aber wenig mit diesem Merkmal zu tun, sondern stellt diesen als einen durchtriebenen Heuchler dar, der mit seinen Gegnern plaudert, als hege er keinen Haß, und dem ins Gesicht lobt, den er heimlich verfolgt. Hat jemand vor Gericht einen Nachteil erlitten, bezeugt der Eiron sein Beileid, und wird von ihm selbst übel gesprochen, dann ignoriert er dies und läßt sich im übrigen durch feindselige Ansichten nicht aus der Ruhe bringen. Werden die anderen durch ihn verärgert, so bewahrt er in der Unterhaltung einen gleichmütigen sanften Ton. Denen, die ihm einen eiligen Besuch abstatten wollen, sagt er, sie möchten wiederkommen. Überhaupt läßt er sich nicht in die Karten gucken und gibt stets vor, noch keinen Standpunkt zu haben. Wenn aber der Eiron um seine eigene Meinung zu einem bestimmten Vorfall gefragt wird, dann stehen ihm drei typische Entschuldigungen zur Verfügung: er sei gerade erst eingetroffen, oder er sei zu spät gekommen, oder ihm sei unwohl gewesen. Leuten, die von ihm borgen wollen, gibt er zu verstehen, er sei arm.

---

[17] O. Ribbeck, S. 392, 394.

[18] *The Characters of Theophrastus*. Edited with Introduction, Commentary, and Index by R. G. Usher (London, 1960), S. 36, 5, 11 f.

[19] *Oeuvres* (Paris, 1865), Band 1, S. 15.

[20] Ich benutze die Anm. 18 genannte Ausgabe von Usher.

Wenn er etwas verkaufen will, dann behauptet er, er verkaufe nicht, und entsprechend sagt er, daß er verkaufe, wenn er nicht verkaufen will. Hat er etwas gehört oder gesehen, dann tut er so, als habe er es nicht bemerkt, und wenn ihm einmal eine positive Erklärung entschlüpft ist, dann kann er sich nicht mehr daran erinnern, wenn man ihn darauf festnageln will. Auf Fragen antwortet der Eiron mit Ausflüchten und verspricht, darüber nachzudenken, sagt, er wisse es nicht, zeigt sich verwundert, oder versichert, daß er daran auch selbst schon einmal gedacht habe. Insgesamt ist er ein Mann, der sich in Redensarten wie den folgenden gefällt: Dies glaube ich nicht – Davon bin ich nicht überzeugt – Du verblüffst mich – Wenn das stimmt, muß er sich geändert haben – Mir wurde es anders gesagt – Dies habe ich nicht erwartet – Erzähl das einem andern – Ob ich dir glauben oder ihn als Lügner ansehn soll, kann ich nur schwer entscheiden – Sei nicht so vertrauensselig. Wie wenig aber dieser Typ mit dem von dem Platonischen Sokrates repräsentierten Ironiker gemeinsam hat, scheint auch aus dem warnenden späteren Zusatz hervorzugehen, daß man sich vor solch zweideutigen und falschen Charakteren wie vor Schlangen in acht nehmen solle. La Bruyère, der selbst als großer Ironiker gilt, dachte bei seiner Übersetzung der *Charaktere* des Theophrast im siebzehnten Jahrhundert offenbar nicht an die Ironie, sondern gab diesem Abschnitt den Titel *De la dissimulation*.[21]

Um die besondere Art der Verstellung von Theophrasts Eiron genauer zu bezeichnen, hat man ihn einen Ausflüchtemacher (tergiversator), Kleintuer (dissimulator opis propriae) und Ängstlichen (timore) genannt.[22] Die Verstellung dient ihm offenbar dazu, sich allen Verpflichtungen zu entziehen. Im Gegensatz zu diesem Typ hat der von Ariston gezeichnete Eiron wieder einige Ähnlichkeit mit dem Platonischen Sokrates.[23] Ariston stand der peripatetischen Schule ungefähr hundert Jahre nach Theophrast vor, aber seine Charakterstudien, die auch Portraits des Rücksichtslosen, Selbstgewissen, Alleskönner usw. enthalten, sind uns nicht direkt, sondern nur in Auszügen des Epikureers Philodem überliefert. Hier finden sich sogar direkte Anspielungen auf Sokrates, selbst das berühmte Bekenntnis des Nichtwissens wird diesem Eiron in den Mund gelegt. Wen er tadeln will, lobt er und setzt sich selbst herab, wobei er versteckt andeutet, was er sagen will. Wenn wir bei ihm aber auch auf Verhaltensweisen wie die stoßen, daß der Eiron beim Nahen gewisser Leute aufspringt und den Kopf entblößt oder diese wie ein Fuchs umschwänzelt, dann kann man in dieser Darstellung bestenfalls eine Karikatur des Sokrates erblicken. Überhaupt bekundet sich die Verstellung, die das Wesensmerkmal der alten Ironieauffassung bildet, in einer weiten Variation von Nuancen. Sie schließt die bloße Drückebergerei beim Zahlen von

[21] *Oeuvres*, Band 1, S. 34.

[22] Büchner, S. 349.

[23] Ribbeck, S. 395 ff. und Büchner, S. 350 ff.

Steuern und Kriegsdienst ein, die Demosthenes den Athenern zum Vorwurf machte, oder erscheint als das „sich drehen und winden", von dem die Grammatiker sprechen.[24] Als Eiron wird auch derjenige angesehen, der vor Gericht den Hilflosen spielt, um die Sympathie der Richter zu gewinnen. In den nachfolgenden philosophischen Schulen der Stoa and des Epikureismus erfreute sich die Ironie keines hohen Ansehens und wurde nicht des Studiums für Wert erachtet. Dagegen fand die Ironie in der sich ausbildenden Rhetorik große Beachtung.

Es ist aber noch ein anderer, mehr visueller Umstand zu nennen, der Sokrates zum klassischen Prototypen des Ironikers gemacht hat. Dieser hängt mit seinem äußeren Gebaren und seiner physischen Erscheinung zusammen. In seiner berühmten Lobrede vergleicht Alkibiades in Platons *Symposion* den Sokrates mit den Silenen, also mit jenen geschnitzten Götterbildern, die an ihrer Außenseite satyrhafte, groteske Figuren zeigen, in ihrem Innern aber pures Gold und Kostbarkeiten enthalten, womit auf den Kontrast zwischen der äußeren Erscheinung – Glotzaugen, Wulstlippen und Hängebauch – und dem geistigen Rang des Philosophen angespielt ist (PL 215 b). Seinen Mitmenschen gegenüber nimmt Sokrates die Maske eines Mannes an, der sich für die Reize von schönen Jünglingen empfänglich zeigt, der sich in allem als unwissend gibt, während er innerlich voll Weisheit und Besonnenheit ist und die Lockungen der Schönheit ebenso gering achtet wie die von Reichtum und Ehre. „Er verstellt sich nur gegen die Menschen und treibt Scherz mit ihnen sein Leben lang", erklärt Alkibiades den Trinkgenossen, wobei er diese Art der Verstellung als Ironie bezeichnet (PL 216 d). Auch Aristoteles zeigte sich für diese Art des Verständnisses der Ironie aufgeschlossen. In der unter seinem Namen überlieferten *Physiognomik* ist der Ironiker durch höheres Alter, einen schläfrigen Zug und Fältchen um die Augen charakterisiert, die auf eine kritische Menschenbeurteilung deuten (AR 808 a, 27). In der *Tiergeschichte* sieht Aristoteles in Augenbrauen, die sich aufwärts, nach der Schläfe hinschwingen, Merkmale des Spötters und Ironikers (AR 491 b, 17).

Diese silenenhafte Maske des Sokrates ist ein berühmter Topos der europäischen Literaturgeschichte geworden, der im *Laus Stultitiae* des Erasmus von Rotterdam ein Echo findet[25] und am eindrucksvollsten vielleicht im Prolog zu *Gargantua* von Rabelais gestaltet ist:

Sehr treffliche Zecher, und ihr meine kostbaren Venusseuchling (denn euch und sonst niemandem sind meine Bücher zugeschrieben), Alkibiades, in dem Gespräch des Platon

---

[24] Ribbeck, S. 395 ff. und Büchner, S. 350 ff.

[25] *Encomion Morae* (*Laus Stultitiae*): *Opera omnia* (Hildesheim, 1961–62). (Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Leiden 1703), Band 4, S. 422 r.

die Zech betitelt, sagt unter anderen Reden zum Lob seines Meisters Sokrates, welcher ohnstreitig der Weltweisen Kaiser und König war, daß er sei gleich den Silenen gewesen. Silenen waren vor diesen kleine Büchslein, wie wir sie heute in den Läden der Apotheker sehen, von außen bemalet mit allerlei lustigen, schnakischen Bildern, als sind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böck, Hirschen die an der Deichsel ziehen, und andre derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil konterfeit um einen Menschen zu lachen zu machen: wie denn des guten Bacchus Lehrmeister Silenus auch beschaffen war. Hingegen im Innersten derselben verwahrt man die feinen Spezereien, als Balsam, Bisam, grauen Ambra, Zibeth, Amomum, Edelstein und andre auserlesene Ding. So, sagt er, wär auch Sokrates; weil ihr denselben von außen betrachtend und äußerm Ansehn nach schätzend, nicht einen Zwiebelscheff für ihn gegeben hättet: so häßlich war er von Leibesgestalt, so linkisch in seinem Bezeigen, von Spitznas, Augen wie eines Stieres Augen, Narren-Antlitz, einfältiger Sitten, bäurisch in Kleidung, arm an Vermögen, bei Weibern übel angesehen, untauglich zu allen Ämtern im Staat, immer lachend, immer Jedem zutrinkend, immer Leute foppend, immer und immer Versteckens gespielt mit seiner göttlichen Wissenschaft.[26]

Sicherlich hatte Friedrich Schlegel diese vielfältigen Elemente der literarischen Tradition vor Augen, als er im Lyceum-Fragment 108 sein Portrait der Sokratischen Ironie zeichnete:

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich, sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten (FS 2, 160).

Wahrscheinlich hat sich auch Nietzsches Konzeption der Maske an der silenenhaften Verstellung des Sokrates orientiert, oder hat von ihr jedenfalls wichtige Impulse erhalten. Dies kommt am deutlichsten im Aphorismus 40 aus *Jenseits*

---

[26] *Oeuvres* par Abel Lefranc. Band 1 (Paris, 1913), S. 3 f. Die Übersetzung nach Gottlob Regis (München-Leipzig 1911), Bd. 1, S. 4–5.

von Gut und Böse zum Ausdruck, der sich mit dem Phänomen der Maske beschäftigt und mit dem Satz beginnt: „Alles, was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Haß auf Bild und Gleichnis" (NIE 5, 57). Etwas später kommt Nietzsche auf den Kontrast zwischen äußerem Aussehen und innerem Wert zu sprechen und verwendet dabei Formulierungen, bei denen man das Sokratische Vorbild kaum übersehen kann. Er sagt dort:

Ich könnte mir denken, daß ein Mensch, der etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, grob und rund wie ein grünes altes schwerbeschlagenes Weinfaß durchs Leben rollte; die Feinheit seiner Scham will es so (NIE 5, 58).

Es war aber vor allem die Disziplin der Rhetorik, in der in den folgenden Jahrhunderten die Ironie ihren Platz fand.

III.

Bereits in der *Rhetorik für Alexander*, die unter dem Namen des Aristoteles überliefert ist, aber wohl nach seinem Tod Anfang des dritten Jahrhunderts von Anaximenes verfaßt wurde, findet sich zu Beginn des 21. Kapitels, das der Ironie gewidmet ist, jene Bestimmung, die von nun an in den rhetorischen Lehrbüchern der Griechen und Römer immer wiederkehrt und die Ironie als eine spöttische Redeweise definiert, bei der das Gegenteil des Gemeinten zum Ausdruck gebracht wird (AR 1434 a, 17–20). Hier ist als wesentliches Merkmal der rhetorischen Ironie noch hinzuzufügen, daß sich die Selbstbezogenheit der Ironie im Sinne der Selbstverkleinerung, die das Merkmal der Sokratischen Ironie gewesen war (Sokratisches Nichtwissen) nun objektbezogen, auf einen anderen gerichtet wird. Von nun an äußert sich die Ironie in zwei grundlegenden Formen, für die man gern die Bezeichnungen Lob durch Tadel (Narrheit, Inkompetenz, Nichtwissen) und Tadel durch Lob („Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann") verwendet. Um den spezifisch ironischen Charakter dieser Redeweise genauer zu umreißen, wurde später noch hinzugefügt, daß der Tenor des Sprechens, Betonung und Gebärde, die wahre Meinung für den Verständigen durchscheinen lassen müsse. Als Modell dieser gewählten Redeweise wurde aber, wie schon bei Aristoteles, Sokrates angesehen. Cicero, der den Begriff in die lateinische Sprache einführte und mit dissimulatio wiedergab (ea dissimulatio, quam Graeci εἰρωνεία vocant),[27] legte großen Nachdruck auf den urbanen Charakter der Ironie und erblickte ebenfalls in Sokrates den Prototyp dieser geistreichen und gebildeten Konversationskunst: *de Graecis autem dulcem et facetum festivique sermonis atqui in omni oratione [dis]simulatorem, quem* εἰρωνεία *Graeci nominarunt, Socratem accepimus.*[28] Auch in seinem *Brutus* erscheint Sokrates als Prototyp jener Ironie,

[27] *De off.* I 30, 108.

[28] *Rhetores Latini minores*, ed. Carolus Halm (Leipzig, 1863; Frankfurt, 1964), S. 38–43, 61–62.

die mit den Begriffen wie fein (*facetus*), gewählt (*elegans*) umrissen wird und einen Mann kennzeichnet, der von Einbildungen frei und geistreich ist (292).

Schließlich wies Quintilian der Ironie ihren Platz unter den Tropen und Figuren an, die er im achten und neunten Buch seiner *Institutio oratoria* behandelt. Die Ironie war für ihn sogar der typische Sonderfall einer Form, die diesen beiden gleichzeitig zugehört, indem sie sich als Trope auf präzise Weise in nur zwei Worten bekunden kann, während sie als Figur einen durchgängigen Kontrast zwischen dem Gesagten und dem in Wirklichkeit in der Rede Gemeinten schafft (Inst. or. IX, 2, 45). Das gemeinsame Merkmal beider Arten der Ironie fand Quintilian wieder darin, daß die Intention des Redners von dem verschieden ist, was er wirklich sagt, daß wir das Gegenteil von dem verstehen, was in der Rede ausgedrückt ist: *in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est* (Inst. or. IX, 2, 44).

Daß aber auch Quintilian das Modell der Ironie in Sokrates erblickte, geht aus einer dritten, umfassenderen Form der Ironie hervor, die er nach den Tropen und Figuren anführt. Diese Ironie zeigt sich nicht nur im Kontrast einzelner Worte oder im Tenor einer Rede, sondern betrifft das gesamte Leben eines Menschen, das einen ironischen Charakter gewinnt, wenn dieser, wie es bei Sokrates der Fall war, die Rolle eines Unwissenden annimmt, der in Bewunderung vor der Weisheit der andern steht:

> cum etiam vita universa ironiam habere videatur, qualis est visa Socratis; nam ideo dictus εἴρων, agens imperitum et admiratorem aliorum tanquam sapientium (Inst. or. IX 2, 46).

Diese Bestimmung der Ironie hat als klassische Ironie bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behalten und wurde lediglich in dem, was ihre formale Struktur und Klassifikationsarten (Neben- und Unterarten) anbetraf, nicht aber in ihrem Inhalt verändert. So verfaßte Rutilius Lupus, ein römischer Rhetor der spätaugustäischen Zeit, eine zweibändige Schrift *De figuris sententiarum et elocutionis*, bei der es sich aber um die Wiedergabe eines heute nicht mehr erhaltenen Textes des jüngeren Gorgias handelt. Darin sind sechs verschiedene Arten der Ironie beschrieben, die sich alle auf das Grundmodell der rhetorischen Verstellung reduzieren lassen. In der Beschreibung von Stilarten kommt der Pseudo-Longinus in seiner Schrift *Über das Erhabene* oft dicht an die rhetorische Ironie heran, ohne diese aber direkt zu erörtern.[29] Auch während des Mittelalters wurde die Ironie mehr oder weniger im Sinne der rhetorischen Ironie verstanden.

---

[29] Besonders in den Abschnitten 26 und 27 seiner Schrift *Über das Erhabene*.

Allegorie und Metapher hatten zweifellos eine größere Bedeutung für die Autoren des Mittelalters und der Renaissance als die Ironie. Außerdem war die Sokratische Ironie dem Mittelalter so gut wie unbekannt, die erst von den Autoren der Renaissance wiederentdeckt wurde.

Am Beispiel des Mittelalters läßt sich gut veranschaulichen, wie der Gedanke einer sich über Jahrhunderte erstreckenden Vorherrschaft der rhetorischen Ironie zu verstehen ist.[30] Zwar blieb die Grundbedeutung der rhetorischen Ironie als einer Redefigur, in der man das Gegenteil des Gemeinten zu verstehen gibt, über Jahrhunderte hinweg dieselbe. Durch das Fehlen der Gestalt des Sokrates, die den Autoren des Mittelalters nur flüchtig bekannt war, und die zunehmende Reduzierung der sieben freien Künste auf die Logik entstanden aber ganz andere Anschauungen dafür, was man unter einer Redefigur zu verstehen habe, die das Gegenteil des Gemeinten zum Ausdruck bringt. Ein besonderes Bedürfnis bestand zum Beispiel darin, die Ironie von der Lüge abzugrenzen (S. 55, 57–77), um sie damit als zulässig zu rechtfertigen. Das war zwar bereits für die römischen Rhetoriker von Wichtigkeit gewesen, aber den Zeichen für die intendierte Meinung des Ironikers wurde nun größere Aufmerksamkeit gewidmet. Charten für die Bedeutung von Hand- und Fingerbewegungen entstanden (S. 60, 65), veränderte Wortstellungen (vir bonus, bonus vir) sollten die Ironie anzeigen, und die Nuancen von Lob durch Tadel und Tadel durch Lob fanden extensivere Ausbildung durch die Anwendung auf die eigene Zeit und das eigene soziale Leben. Das berühmteste Beispiel dafür ist wohl Dantes bissige Kritik an seiner Heimatstadt Florenz, die jeweils in enkomischen Preis gekleidet ist (Purg. VI, 127–29). Besondere Bedeutung für die Rechtfertigung der Ironie wurde darin erblickt, daß sie sogar von Gott selbst und von Christus verwandt wurde. Bei der Ausweisung Adams aus dem Paradies sagte Gott zu diesem, nachdem er ihn und Eva in Felle gekleidet hatte: „Ja, jetzt ist Adam wie unsereiner geworden, daß er erkennt, was gut und böse ist“ (Gen. III, 22). Als Christus von Judas geküßt wurde, stellte er diesem die scheinbar freundliche Frage: „Mein Freund, mit welchem Auftrag bist du gekommen?“ (Matth. XXVI, 50). Bei der Bezeichnung der Ironie als Aussage des Gegenteils von dem Gemeinten trat die Aristotelische Lehre von den Gegensätzen in Aktion. Aristoteles hatte vier Arten von Gegensatz unterschieden: Konträren Gegensatz (gut und schlecht, groß und klein), kontradiktorischen Gegensatz (gut und nicht gut), relativen Gegensatz (Vater und Sohn, Doppel und Hälfte) und possessiv-privativen Gegensatz (Sehen und Blindheit). Die Frage lautete nun, welche dieser Gegensatzformen für die Ironie die angemessene sei (S. 19–37). Der griechische Ursprung der Ironie wurde durch die Schreibweise hyronia und hyron angegeben, wobei man aber weniger an Sokrates als an Ari-

[30] Dilwyn Knox, *Ironia. Medieval and Renaissance Ideas on Irony* (Leiden, 1989), S. 3. Seitenangaben daraus in Klammern direkt im Text.

stoteles dachte, von dem man sogar die Stelle aus der *Physiognomie* zitierte, wonach der Ironiker Fältchen um die Augen hat (S. 91).

Das große Ereignis für die Beschäftigung mit der Ironie im Zeitalter der Renaissance bestand in der mit der Wiederentdeckung des Opus Platonicum verbundenen Anschauung der Ironie in Sokrates (S. 97–177). Jedoch trat diese schon bald wieder zurück, und in den Lehrbüchern der Rhetorik aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ist von Sokrates in bezug auf die Ironie kaum noch die Rede. Als Luther das Johannesevangelium übersetzte und zu der berühmten Frage des Pilatus: „Was ist Wahrheit?", kam, machte er die Anmerkung: *Ironia est*. Die Ironie, die Luther hier empfand, besteht offenbar darin, daß Pilatus mit dieser achselzuckenden Frage über Jesus spotten will, der gerade von sich gesagt hatte, daß er geboren und in die Welt gekommen sei, um der Wahrheit Zeugnis zu geben: „Der Widerspruch zwischen Wort und Sinn in der Äußerung des Pilatus in Verbindung mit spöttischer Überlegenheit ist es, was Luther in Übereinstimmung mit der rhetorischen Tradition als Ironie bezeichnet."[31]

Unter dem Einfluß der Rhetorik ist dies bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein die allgemeine Auffassung der Ironie gewesen. Eine bedeutende Abweichung von diesem Ironiebegriff, oder besser: eine Nuancierung der klassischen Ironieauffassung zeigt sich bei Jonathan Swift, der sich aber über den neuen Akzent, den er der Ironie verlieh, durchaus im klaren war, wenn er sagt:

> Arbuthnot is no more my friend,
> Who dares to Irony pretend;
> Which I was born to introduce,
> Refin'd it first, and shew'd its use.[32]

Zwar hält auch Swift noch an der alten Auffassung der Ironie fest, wenn er als Entschuldigung für seine bittere Satire *Proposal for an Act of Parliament to pay off the Debt of the Nation Without taxing the subject* von 1732 bemerkt: „Der Leser wird die folgende Abhandlung als durch und durch ironisch wahrnehmen",[33] wobei „ironical", wie in ähnlichen Stellungnahmen von Defoe, bedeutet, daß das Gegenteil des Gesagten gemeint ist:

---

[31] W. Büchner, S. 358.

[32] *The Poems*, ed. by H. Williams, Oxford 1937, Band 2, S. 555. Zu Swifts Ironie vgl. F. Mc D.C. Turner, *The Element of Irony in English Literature* (Cambridge, 1926), S. 27 ff.; A.E. Dyson, *The Crazy Fabric* (London, 1965), S. 1 ff. Ian Watt führt die „omnipresence of irony", die er im 18. Jahrhundert feststellt, auf Swift zurück und erklärt: „Swift inaugurated the ironic tradition in eighteenth-century literature" („The Ironic Tradition in Augustan Prose from Swift to Johnson", *Restauration and Augustan Prose*, Los Angeles 1956, S. 20).

[33] *The Prose Works*, ed. by H. Davis, (Oxford 1955), Band 2, S. 207.

> The Books I have written are as plain a Satyr upon the Pretender and his Friends, as can be written, if they are view'd Impartially; but being written Ironically, all the first Part, if taken asunder from the last Part, will read, as in all Ironical speaking must be, just contrary ...[34]

Doch lassen sich Swifts ironische Wendungen nur schwerlich mit Ciceros Kriterien des Urbanen, Heiteren und der Festivität in Einklang bringen, wenn er in seinem *Modest Proposal* das Verspeisen von kleinen Kindern als angemessenes Mittel empfiehlt, um die Hungersnot in Irland zu lindern: „Dies würde die Achtsamkeit und Zärtlichkeit der Mütter ihren Kindern gegenüber vermehren ... Männer würden so liebevoll für ihre Frauen während der Schwangerschaft sein wie sie es sonst ihren Fohlen gegenüber sind ... Dies würde zu angemessenen Mahlzeiten bei fröhlichen Zusammenkünften führen, besonders bei Hochzeiten und Taufen."[35] Das Ungewöhnliche und Schockierende in Swifts Ironie ist häufig auch durch den Zusatz „bittere Ironie" oder durch die strengere Bemerkung zum Ausdruck gebracht worden, daß es sich hier gar nicht mehr um die im Grunde doch heitere Ironie handele, sondern bereits das Terrain der herben Satire betreten sei.

IV.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts begann dieser auf die Regeln der Rhetorik aufgebaute klassische Ironiebegriff allmählich zu wanken. Im kritischen Sinne einer bewußten Begriffsprägung kam der große Wandel von der antiken zur modernen und von der klassischen zur romantischen Form der Ironie zustande, als Friedrich Schlegel in den Lyceum-Fragmenten, dann aber vor allem in seinen Beiträgen zu der Zeitschrift *Athenäum* dem Ironiebegriff eine enorme Ausweitung gab. In großzügiger Weise und unserem heutigen Verständnis durchaus entsprechend, fand Schlegel die Ironie in literarischen Werken der Antike und Neuzeit und schrieb unter glücklicher Inspiration:

> Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo (FS 2, 152).

Schlegel sucht hier ein charakteristisches Merkmal der Literatur als ironisch hervorzuheben, das sich bei Diderot, Sterne, Cervantes, Shakespeare, darüber

---

[34] Zitiert nach Maximilian E. Novak und Herbert J. Davis, *Irony in Defoe and Swift* (University of California Press 1966), S. 16.

[35] *The Prose Works*, Band 12, S. 109 ff.

hinaus bei Pindar, in den lyrischen Fragmenten der Griechen, der alten Elegie, unter den neueren Autoren aber vor allem bei Goethe findet und bislang, unter der einengenden Bestimmung der Rhetorik, nicht so gedeutet worden war. Aus diesem Zitat wird auch deutlich, warum Schlegel sich veranlaßt sah, bestimmte Erzeugnisse der europäischen Literatur als ironisch zu charakterisieren. In der Haltung des Autors, wie sie sich in diesen Werken spiegelt, erkannte er das Grundmotiv der Sokratischen Gesprächsweise wieder. In einem Fragment von 1797 ist die Entsprechung zwischen Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und der Sokratischen Haltung auch direkt ausgesprochen. Es lautet: „Meister=ironische Poesie (wie Sokrates ironische Philosophie), weil es Poesie der Poesie" (FS 18, 24).

Goethe ist ein gutes Beispiel für den sich damals vollziehenden Wandel in der Ironieauffassung, da er diesen Begriff in beiden Bedeutungen, der klassisch-rhetorischen als Verstellung und der neuen romantischen als „Übersicht des Weltwesens" verwendet (GOE 5, 195). In *Dichtung und Wahrheit* sagt er zum Beispiel über Rabener, daß sich dieser Autor der „direkten Ironie" zuviel bediene, indem „er nämlich das Tadelnswürdige lobt und das Lobenswürdige tadelt, welches rednerische Mittel nur höchst selten angewendet werden sollte" (GOE 23, 56). Über Möser bemerkt er, daß dieser „zum Volke in Wochenblättern" spreche: „keineswegs aber lehrhaft, sondern in den mannigfaltigsten Formen, die man poetisch nennen könnte und die gewiß in dem besten Sinn für rhetorisch gelten müssen. Immer ist er über seinen Gegenstand erhaben und weiß uns eine heitere Ansicht des Ernstesten zu geben; bald hinter dieser, bald hinter jener Maske halb versteckt, bald in eigener Person sprechend, immer vollständig und erschöpfend, dabei immer froh, mehr oder weniger ironisch" (GOE 24, 181–82). Die neue Note der Ironie kommt aber zum Vorschein, wenn Goethe bei dem *Vikar of Wakefield* von Goldsmith den „hohen Sinn" des Verfassers hervorhebt, „der sich hier durchgängig als Ironie zeigt, wodurch dieses Werkchen uns ebenso weise als liebenswürdig entgegenkommen muß" (GOE 23, 256), oder wenn er die spanischen Romanzen wegen ihrer „hohen Ansicht des Lebens" preist: „Hier erscheint die hohe Lebensansicht als Ironie; sie hat zugleich etwas Schelmisches neben dem Großen, und das Gemeinste wird nicht trivial" (GOE 37, 259). Von besonderem Interesse ist noch eine Bemerkung Goethes über Skizzen zu Castis Fabelgedicht *Die redenden Tiere* von 1817, wo die Ironie in zeichnerischen Darstellungen gesehen wird. „Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert gibt", heißt es dort, „ist ein guter Humor, eine heitre, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird" (GOE 35, 19–20). In diesem Zusammenhang ist auch die bekannte Stelle aus der *Geschichte der Farbenlehre* zu berücksichtigen, wo Goethe die Ironie als ein „Bewußtsein,

womit man seinen Mängeln nachsieht, mit seinen Irrtümern scherzt", kritisiert (GOE 40, 266–67).[36]

Ein anderes Dokument für das neue Verständnis der Ironie, besteht in dem kleinen Dialog *Kritik und Satyre*, den Herder seinen Ausführungen über die *Bemühungen des vergangenen Jahrhunderts um die Kritik* aus dem fünften Band der *Adrastea* von 1803 beigegeben hat (HE 24, 188–97).[37] In diesem Dialog, der nach der Jahrhundertwende, also post festum geschrieben ist, zieht Herder das Fazit der neuen Bestimmung der Ironie, ohne freilich Friedrich Schlegel zu nennen, mit dem er damals verfeindet war. Kritik und Satire begegnen sich in diesem allegorischen Gespräch. Satire möchte die Kritik als ihre Schwester umarmen, da sie annimmt, deren Amt, nämlich „Richterin des Wahren, Guten und Schönen" zu sein, auf ihre Weise, die vielleicht sogar wirksamer ist, auszuführen. Geht es ihr doch darum, „Torheit zu verbessern, Laster zu bestrafen, jede verkehrte Denkart sowohl als Schreibart und Lebensweise dem öffentlichen Spott darzustellen und eben dadurch zu berichtigen, zu bessern". Als sie aber von der hochmütigen Kritik als zu anmaßende und niedrige Genossin zurückgestoßen wird, erzählt die Satire zur Rechtfertigung ihres Verwandtschaftsanspruches ihre Lebensgeschichte und berichtet, daß sie in ihrer Kindheit ein leichtsinniges, lustiges Mädchen gewesen sei, das sich am liebsten auf den Gebieten des öffentlichen Spotts und Schimpfs tummelte und in der alten Komödie wie auch dem Satyrspiel alles Ungewöhnliche und Neue belachte oder in karikierender Weise nachahmte. Dann aber, unter der Erziehung des Ausländers El Gusto, habe sie die feinere Kunst der Persiflage und die gebildete Spötterei des Horaz erlernt, die von den Alten auch Ironie genannt wurde. Ferner erwarb sie sich die Meisterschaft der Parodie, welche freilich die Gefahr birgt, wie dies Swifts Werke bekunden, die parodierten Gegenstände wie in einem Hohlspiegel (HE 24, S. 193–94)[38] in übertriebener Häßlichkeit zu zeigen. Solch eine Ironie ist die „Würze für wenige Gaumen". Schließlich, nachdem sie sich „mancher Unart tapfer entwöhnet" hatte, wurde der Wunsch in ihr wach, „selbstbestehende Werke" zu schaffen und nicht bloß der Schatten von anderen zu sein (HE 23, S. 194).

---

36 Siehe Hans-Egon Hass, „Über die Ironie bei Goethe", in: *Ironie und Dichtung. Sechs Essays*. Herausgegeben von Albert Schaefer (München, 1970), S. 59 ff.

37 Über das Ziel dieses Dialogs sagt Herder, daß er „einesteils die Grenzen zwischen Kritik und Satire, die oft verwirrt werden," ziehen wolle, „anderenteils eine Geschichte in ihren Arten und Zweigen" entwerfen möchte (S. 197).

38 Herder hebt auch die besondere Note von Swifts oben besprochener herber, bitterer Ironie hervor und weist darauf hin, daß er in den dargestellten Parodien „vielleicht der größte Meister aller Zeiten war", daß aber „Blödsinnige einige seiner Ironien, seine politischen Gespräche z. B., für echte Wahrheit nahmen" (HE 23, 193–94).

An dieser Stelle des Gesprächs tritt der Vater der Satire hinzu, der Sophron, d. h. nüchterner Verstand, heißt und ihr zusammen mit der Mutter Euphrosyne, dem Frohsinn, das Leben geschenkt hatte. Von ihm war dem Kind auch sein ursprünglicher Name, nämlich Ironie, aber „im edeln Sinne der Griechen" gegeben worden. Dieser Name, der schon bald in Vergessenheit geraten war, wird nun wiederentdeckt. Gleichzeitig enthüllt der Vater Sophron seiner Schwester Kritik deren wahres Verwandtschaftsverhältnis mit seinem Kind, das sie jetzt als Nichte anzuerkennen hat. Die Ironie versichert der Kritik, nun Ausrichterin ihres Amtes sein zu wollen. Alle Gestalten der Literatur stehen ihr dabei zur Verfügung: „Der Epopee, wie dem Drama, der Erzählung und Fabel, selbst dem kleinen Sinngedicht trage ich unsichtbare Wendungen oder Materie herbei, zeige mich nur Augenblicke und verschwinde," sagt sie. Diese Gabe der Verwandlung und des Unsichtbarmachens war der Ironie gerade von der Mutter Euphrosyne verliehen worden, die der Ironie am Vortage dieses Gesprächs erschien, um sie mit einem Ring und einem Helm auszustatten, von denen diese Kräfte ausgehen. Vorzüglich will die Ironie nun „in der Konversation, im Gespräch, im Sermon, in der Erzählung, am liebsten im Roman, der alle sie verbindet," ihre Rolle spielen. Nachdem ihr wahrer Name endlich wiederentdeckt ist, sollen auch jene Autoren der Ironie, die bislang nicht als ihre Anhänger erkannt worden waren, rückwirkend rehabilitiert werden. Die Ironie sagt:

Meine größten Lieblinge, Sokrates und Lukian, Horaz und Galiani, Cervantes, Addison, Swift, Voltaire, Sterne zeigten sich in dieser Manier; wie viele müßte ich deren noch nennen, wenn ich Aller Namen nennen wollte! Meinen Jean Paul indes vergesse ich nicht, in dem, nebst seinem eignen, Swifts, Fieldings und Sternes Geist mit einander ihre Wirtschaft treiben. Künftig sei mein erstes Geschäft, den Mißbrauch meines ehemaligen Namens auszurotten, und die mancherlei Würdigen, die der Name beschimpft hat, aus Grundsätzen der Kunst selbst zu rehabilitieren. Dieser Name, er erinnere an den Satyr oder an die Brockenschale (*lanx satura*), er werde mit y oder mit i geschrieben, ist mir fortan zuwider.

Die Kritik ist mit der Umbenennung ihrer Nichte von der Satire zur Ironie durchaus einverstanden und möchte ihrerseits einen Beitrag dazu leisten, indem sie das bisherige Zeichen, das die Nichte als Satire trug, nämlich die Geißel, von ihr wegnimmt und ihr statt dessen Bogen und Pfeile als Wahrzeichen überreicht:

[39] Zeichen des Gottes Apollo, des von weither Treffenden, und damit auch der Ironie. Siehe Ernst Behler, „Apollinisch/Dionysisch," *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 1 (Tübingen 1992), Sp. 797–805.

Empfange dann dies Werkzeug aus meiner Hand, das beste, was ich dir geben kann, diesen Köcher voll Pfeile und diesen Bogen. Einst erlegte Diana damit das streifende Wild auf den Bergen; Amor stahl ihr Bogen und Köcher, als ihr Blick an Endymion hing, und tauchte jeden Pfeil in den Kastalischen Quell. Jetzt trifft er, ohne tief zu verwunden; sein Schmerz ist immer heilsam. Deiner Pflicht getreu, gebrauche den Bogen menschenfreundlich; er macht sich klein und groß. Des Köchers Pfeile sind mannigfaltig.

Der Vater Sophron macht seiner Tochter Ironie kein materielles Geschenk, sondern gibt ihr statt dessen die Lehre: „Bemerke stets im Besondern das Allgemeine; das Allgemeine führe stets auf das Besondre zurück." Er ist der Meinung:

Ein Dichter, der in seinen Darstellungen dies zu tun nicht vermag, ist kein Dichter; wer es im Urteilen nicht zu tun weiß, kein Kunstrichter. Von Knüpfen kommt dein neuer Name her; ich würde dir ein Netz schenken, Toren zu fangen und sie in Weise zu verwandeln, wenn du es bedürftest. Knüpfe deine Fragen weise zusammen; das Innere des Gemüts hole hervor.

Nachdem sich diese Metamorphose vollzogen hat, trennen sich die Gesprächspartner, wobei sich die Kritik von der Ironie mit den Worten verabschiedet: „Die Welt hat deiner nötig; bringe mir bald von deinen Verrichtungen Nachricht" (HE 24, S. 197).

2. Techniken der romantischen Ironie vor der Romantik

Als Kriterium für den Wandel vom klassischen Ironiebegriff zum modernen wird hier der Zeitpunkt angenommen, an dem die in der Rhetorik tradierte Ironie sich auf das gesamte Gebiet der Literatur auszuweiten begann und damit für die Interpretation literarischer Texte relevant wurde, die früher nicht unter diesem Gesichtspunkt verstanden worden waren. Allgemein läßt sich dafür das Ende des achtzehnten Jahrhunderts angeben, als die vorherrschende klassizistische Literatur und die neoklassische Theorie der Literatur von der Romantik abgelöst wurde. Norman Knox, der diesen Vorgang vor allem in England studiert hat, kommt zu dem Ergebnis, daß der neue Ironiebegriff „nicht voll formuliert dem Kopf eines Artistoteles entsprungen" sei, sondern „aus der Natur der Sache" erwuchs, das heißt aus „der gängigen Literaturkritik der Zeit". Die alte rhetorische Trope der Ironie hätte sich als eine literarische Form gezeigt, „die der höchsten Ausbildung fähig war und ernste kritische Aufmerksamkeit verdiente".[1] René Bourgeois dagegen, der sich mit der Ausbildung der „ironie romantique" von Madame de Staël bis Nerval befaßt, kommt zu einer genaueren Datierung für das Auftreten des neuen Ironiebegiffs und findet ihn in einigen Fragmenten Friedrich Schlegels aus den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts ausgesprochen.[2] Für das Bewußtsein, das sich mit der Neubestimmung dieses Begriffs verbindet, verwendet er die Bezeichnung „ein Bewußtsein des Spiels im Werk und über das Werk" (S. 37).

Tatsächlich scheint sich der Umschlag von der klassischen zur modernen und, wie es bald heißen wird, romantischen Konzeption der Ironie genau in den Fragmenten zu vollziehen, die Friedrich Schlegel im Sommer 1797 in der Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* veröffentlichte. Wenigstens vier von ihnen befassen sich mit der Ironie, und in ihnen kommt der hier interessierende Wandel von der klassischen, rhetorischen Ansicht der Ironie zu ihrem modernen, romantischen Verständnis deutlich zum Ausdruck. Eins dieser Fragmente wurde bereits

---

[1] Norman Knox, *The Word Irony and its Context: 1500–1755* (Durham/N.C. 1961), S. 177–178.

[2] René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval* (Grenoble 1974), S. 15–20.

dem vollen Wortlaut nach zitiert.[3] Es handelt sich um das Fragment 108, das sich mit der „Sokratischen Ironie" beschäftigt und dem Anschein nach bloß ein Portrait der Sokratischen Ironie entwickeln will. Das zeigt sich auch im Wortlaut, mit Wendungen wie „alles treuherzig offen, und alles tief verstellt", mit denen Schlegel bewußt die klassischen Bezeichnungen für diese Ironie verwendet. Gleichzeitig treten hier aber Formulierungen auf, die ein neues dualistisches, paradoxes Empfinden der Welt gegenüber bekunden, das mit dem klassischen Ironiebegriff schwer vereinbar ist. Dies äußert sich in Bezeichnungen wie „Widerstreit des Unbedingten und Bedingten", „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung", oder: „Sie [die Ironie] ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst hinweg." Diese Sehweise der Ironie kommt auf präzisere Weise in dem Fragment 48 zum Ausdruck, das kurz und bündig feststellt: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was gut und groß ist" (FS 2, S. 153). In einem anderen Lyceum-Fragment (Nr. 7) wirft Schlegel einer seiner früheren Schriften über das klassische Altertum einen „gänzlichen Mangel der unentbehrlichen Ironie" vor (FS 2, S. 148), womit er zum Ausdruck bringt, daß die Ironie auch in kritischen, theoretischen und historischen Texten erforderlich sei.

I.

Eins dieser vier Fragmente (Nr. 42) legt den sich hier vollziehenden Wandel des Ironiebegriffs auf selbstbewußte Weise in großen historischen Zusammenhängen dar und soll deshalb hier genauer analysiert werden, obwohl früher bereits auf dies Fragment hingewiesen wurde.[4] In seinem vollen Wortlaut sagt es:

> Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; und sogar die Stoiker hielten die Urbanität für eine Tugend. Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich tranzendentale Bouffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo (FS 2, S. 152).

---

[3] Siehe oben, S. 35.

[4] Siehe oben, S. 40.

Dies Fragment gibt in großen Zügen den Wandlungsprozeß wieder, um den es hier geht. Es beginnt mit der massiven Feststellung: „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte." Damit wird gesagt, daß der wirkliche Ursprung der Ironie nicht in der rhetorischen Tradition zu suchen ist, in der die Ironie als eine Redefigur aufgefaßt wurde, sondern in der Philosophie liegt, genauer in einer besonderen Art der philosophischen Argumentation, die von Sokrates praktiziert und von Platon in seinen Dialogen zu einer Kunst entwickelt wurde. Schlegel nennt diese Art der Argumentation „logische Schönheit", aber der technische Name dafür ist Sokratische oder Platonische Dialektik, Denken und Gegendenken in einer progressiven Bewegung. Tatsächlich fährt das Fragment auch mit der Feststellung fort, daß „überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird", man Ironie leisten und fordern solle. Dies steht völlig mit Schlegels allgemeinem Platonbild in Übereinstimmung. In seinen Pariser Vorlesungen heißt es über diesen Philosophen:

Plato hatte kein System, sondern nur eine Philosophie; die Philosophie eines Menschen ist die Geschichte, das Werden, Fortschreiten seines Geistes, das allmähliche Entwickeln und Bilden seiner Gedanken (FS 11, S. 118).

Etwas später sagt Schlegel in diesen Vorlesungen:

Es ist schon bemerkt worden, daß Plato nur eine Philosophie, aber kein System gehabt habe; so wie die Philosophie überhaupt mehr ein Suchen, ein Streben nach Wissenschaft als eine Wissenschaft selbst ist, so ist dies besonders mit jener des Plato der Fall. Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden, und diesen immer weiter strebenden Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkenntnis des Höchsten, dieses ewige Werden, Bilden und Entwickeln seiner Ideen hat er in Gesprächen künstlich darzustellen versucht (FS 11, S. 20).[5]

Schlegel war sich natürlich darüber im klaren, daß die Ironie in der rhetorischen Tradition Europas ihren fest umrissenen Platz gefunden hatte. Aber diese rhetorische Ironie, die auf bestimmte Stellen beschränkt und auf nach Regeln bestimmte Redefiguren festgelegt war, erschien ihm geringer und unbedeutender als die sich in ihrer philosophischen „Heimat" bekundende Ironie, die sich „durchgängig", das heißt nicht nur in einzelnen Stellen, sondern durch das ganze Werk hindurch manifestiert. Er drückt dies folgendermaßen aus: „Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Stil." Die wichtigste Bemerkung erfolgt aber in der Mitte des Fragments, wo es

---

[5] Siehe hierzu Hans Krämer, „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung," *Deutsche Vierteljahresschrift* 62 (1988), S. 583–621.

heißt, daß es nicht die Rhetorik, sondern die Poesie ist, welche der Philosophie im „durchgängigen" Gebrauch der Ironie gleichkommen kann und dabei nicht auf einzelne und isolierte Stellen beschränkt ist. Der Satz lautet: „Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik." Nachdem diese Gleichstellung der Sokratischen Ironie mit der Ironie in literarischen Werken – z. B. Boccaccio, Cervantes, Shakespeare und Goethe – erfolgt ist, fährt das Fragment mit der Feststellung fort, die den eigentlichen Wendepunkt in der Geschichte der Ironie bildet und bereits zitiert wurde: „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen." Hier liegt der Nachdruck auf „durchgängig im Ganzen und überall", was den Gegensatz zur nur „sparsam" gebrauchten rhetorischen Ironie bildet. Was Schlegel unter dem „göttlichen Hauch der Ironie" versteht, wird mit der inneren Stimmung beschrieben, die in diesen Werken herrscht: eine „Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität."

Dies Fragment bringt dann aber noch einen komplexen Schlußgedanken, der sich in den Worten „tranzendentale Bouffonerie" ausdrückt. Es handelt sich um die Haltung eines Clowns. Nachdem die Ironie in den erhabenen Formen Platonischer Dialektik eingeführt worden war, erscheint es nun angebracht, den Leser an den tief menschlichen Charakter der Beschränkung zu erinnern, der sich ebenfalls in der äußeren Erscheinung des Sokrates äußert. Insofern bestimmen die letzten Worte des Fragments die äußere Haltung oder die „Ausführung" der Ironie mit der Bezeichnung: „die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo" (FS 2, S. 152).

An dieser Stelle erhebt sich natürlich die Frage, ob sich Schlegel über den Bedeutungswandel im klaren war, den er in bezug auf den Ironiebegriff mit diesem Fragment herbeiführte. Obgleich derartige Fragen über die „Intentionalität" eines Autors gewöhnlich schwer zu entscheiden sind, gibt es hier einen interessanten Aufschluß dafür. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Schlegel am Beispiel von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die Analogie zwischen der Ironie moderner Schriftsteller und der ironischen Haltung des Sokrates aufgegangen war.[6] Ein Jahr nach der Veröffentlichung des gerade zitierten Fragments unternahm Schlegel die Analyse eines modernen Romans vom Standpunkt des neuen Ironiebegriffs aus, wobei er Goethes *Wilhelm Meister* zum Gegenstand wählte. Wiederholt erwähnt er darin die „Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt" (FS 2, S, 137) und sieht diese in einem „sich selbst belächelnden Schein von Würde und Besonnenheit", im Ausdruck von etwas

[6] Siehe unten, S. 41.

„höchst Prosaischem mitten in der poetischen Stimmung", in einem „absichtlichen Anhauch von poetischer Pedanterie bei sehr prosaischen Veranlassungen" (FS 2, S. 138). An einer anderen Stelle heißt es:

Man lasse sich also dadurch, daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sei es ihm nicht der heiligste Ernst (FS 2, S. 133).

Der Titel der Rezension Schlegels lautet *Über Goethes Meister*. Indem sie sich mit diesem Titel ein Wortspiel erlaubten, wird dieser Titel in der Korrespondenz von Schlegel, Novalis und Schleiermacher gern als „Übermeister" bezeichnet, wobei es unsicher bleibt, ob damit „Über Goethes Meister" oder „Über Goethes Meister stehend, über Goethes Meister hinausgehend" gemeint ist.[7] Man kann sich vorstellen, daß der junge Schriftsteller Besorgnisse hegte, ob sein ungewöhnlicher Wortgebrauch und seine neue Sehweise der Ironie vom Autor Goethe auch wohl verstanden und akzeptiert wurde. Seiner Schwägerin Caroline fiel die Aufgabe zu, die Reaktion des Dichters zu erkunden, der noch im Vorwort zur *Farbenlehre* die Ironie ein „gewagtes Wort" genannt hatte (GOE 40, S. 63). Zuerst nahm auch Caroline an, Goethe werde die Ironie in der Rezension nicht verstehen (CA 1, S. 455), aber wie so oft hatte man ihn unterschätzt. Am 14. Oktober 1798 konnte sie Schlegel Nachricht über seinen *Übermeister* geben und mitteilen, daß Goethe „die belobte Ironie darin gefaßt" habe und „doch sehr damit zufrieden" gewesen sei:

Erst hat er gesagt, es wäre recht gut, recht charmant, und nach dieser bei ihm gebräuchlichen Art vom Wetter zu reden, hat er auch warm die Weise gebilligt, wie Sie es behandelt, daß Sie immer auf den Bau des Ganzen gegangen und sich nicht bei pathologischen Zergliederungen der einzelnen Charaktere aufgehalten, dann hat er gezeigt, daß er es tüchtig gelesen, indem er viele Ausdrücke wiederholt und besonders eben die ironischen (FS 24, S. 176–177).

II.

Im selben Jahr, als Friedrich Schlegel die Lyceum-Fragmente veröffentlichte, ohne aber von der dort entwickelten Ironie beeinflußt zu sein, erschien im zweiten Band der *Volksmärchen von Peter Leberecht* Tiecks dramatisiertes Kindermärchen *Der gestiefelte Kater*. Der Inhalt dieses Stückes ist aus der Sammlung der *Contes de ma mère l'oie* von Charles Perrault geschöpft, und wie in dem weltbekannten Märchen verhilft auch hier ein dankbarer „chat botté" dem armen Müllersburschen dazu, Graf von Carabas zu werden und die schöne Königs-

[7] Zum Beispiel FS 24, S. 140.

tochter zu heiraten. Aber Tieck benutzte den Stoff dieses Märchens doch nur als Hintergrund für eine satirische Posse, die sich gegen zeitgenössische Repräsentanten der literarischen Aufklärung in Deutschland richtete und die rührseligen Familienstücke dieser Schule verspottete.

Darüber hinaus ist der *Gestiefelte Kater* immer gern als ein charakteristisches Beispiel der romantischen Ironie angesehen worden. Diese Komödie stellt nämlich den damaligen Höhepunkt in der Ausbildung eines bestimmten dramatischen Kunstgriffs dar. Vorherrschender als bei jedem Vorläufer dieser Art wird in ihr der Handlungsverlauf durch verschiedene Techniken ständig unterbrochen und die aufkommende Theaterstimmung immer wieder zerrissen. Gleich nach dem Erscheinen von Tiecks *Volksmärchen* rezensierte August Wilhelm Schlegel den ihm bis dahin unbekannten Autor in der *Allgemeinen Literaturzeitung* und schrieb über dies Stück: „Es ist zu befürchten, daß es den Theoretikern viel Not machen wird, die Gattung zu bestimmen, wohin es eigentlich gehört. So viel sieht man ohne tiefe Kennerschaft ein, daß es eine Posse ist, eine kecke, mutwillige Posse, worin der Dichter sich alle Augenblicke selbst zu unterbrechen und sein eignes Werk zu zerstören scheint, um nur desto mehr Spöttereien rechts und links und nach allen Seiten wie leichte Pfeile fliegen zu lassen“ (AWS SW11, S. 141).

Tieck erreichte diesen Effekt dadurch, daß er neben den Schauspielern auch das Publikum, ja den Dichter selbst auf der Bühne anwesend sein läßt, der sich mit erklärenden Kommentaren an seine Zuschauer wendet, während sich diese angesichts des sprechenden Katers beklagen: „Was mich nur ärgert, ist, daß sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert; der König und alle tun, als müßte es so sein“ – „Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen.“ Auf „wahrhaft schöne Stellen“, vor allem in Liebesszenen, reagiert das Publikum mit Ausrufen: „Das war doch etwas fürs Herz!“ – „Das tut einem wieder einmal wohl!“ – „Ob's aber zum Ganzen wird notwendig sein?“, während der Kater von der Bühne herab kommentiert: „Sie sind da unten ins Poetische hineingeplumpst.“ Ein Schauspieler quittiert den gerade von ihm rezitierten Part mit der Bemerkung: „Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem Stück“, und sagt zum König: „Sein Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es ja am Ende das Publikum da unten, daß das eben sehr unnatürlich ist“, worauf der König antwortet: „Schadet nichts, es hat vorher geklatscht, und da kann ich schon etwas bieten.“ Als ob er diese Reflexionsstufen noch überbieten wollte, läßt Tieck schließlich im dritten Akt einen Hanswursten und einen Hofgelehrten darüber disputieren, ob das „neuerlich erschienene Stück mit dem Namen: der gestiefelte Kater, ein gutes Stück sei“, ob das hier dargestellte Publikum richtig gezeichnet wäre, woraufhin aus dem Zuschauerraum die erstaunte Frage erschallt: „Das Publikum? Es kömmt ja kein Publikum in dem Stück vor!“ (LT 1, S. 109).

In der Literatur dieser Zeit erfreute sich die hier von Tieck verwandte Ironie weiter Verbreitung. Wir begegnen ihr im Theater in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, wenn der Autor auf der Bühne erscheint und von einem der Charaktere mit dem Satz begrüßt wird: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht." Man denkt unwillkürlich an Pirandello, wenn auf die böse Bemerkung von einem anderen Schauspieler erwidert wird: „Wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der sie geschrieben hat!"[8] „Es ist heute häufig in Vergessenheit geraten," sagt René Wellek, „daß literarische Kunstgriffe, die als schlagend modern gelten, bei den deutschen Romantikern an der Tagesordnung waren."[9]

Im Bereich des Romans fand diese Tendenz in Goethes Haltung gegenüber seinem Romanhelden Wilhelm Meister ihre Anregung. Wenn Wilhelm gegen Ende des ersten Kapitels die schöne Mariane umarmt, macht der Autor den Ausruf: „Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen." Er bezieht sich auf Wilhelm mit Wendungen wie „unser Held", „unser Freund" und schließt den Leser in die Darstellungen ein, wenn er Vorherwissen in bezug auf zukünftige Handlungen enthüllt und mit freundlicher Mißbilligung über seine eigene Schöpfung spricht.[10] Diese Technik, mit der sich der Autor aus seinem Werk erhebt, über das Dargestellte und seine eigenen Probleme mit dem Leser reflektiert und darüber hinaus mit der Form seines Werkes auf eine scheinbar unverbindliche Weise spielt, ließe sich in der erzählenden Gattung durch zahlreiche Beispiele illustrieren. Die „Ironie des aus dem Stück Fallens", wie Brentano sie einmal bezeichnet hat,[11] ist ein Merkmal von Jean Pauls Romanen, die bereits in Wielands *Amadis* deutlich ausgeprägt ist.[12] Das bemerkenswerteste Werk dieser Art im romantischen Zeitalter ist aber vielleicht Brentanos „verwilderter" Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* von 1801. Der Autor, Maria genannt, sucht seinen Helden Godwi im zweiten Teil auf und sagt zu sich selbst: „Dies war also Godwi, von dem ich so viel geschrieben habe – es ist eine eigne Aufklärung, wenn so plötzlich die Wirklichkeit vor

---

[8] *Grabbes Werke*, herausgegeben von Albin Franz und Paul Zaunert (Leipzig-Wien 1910), Band 1, S. 287ff.

[9] *Confrontations. Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and the United States During the 19th Century* (Princeton 1965), S. 21.

[10] Zu Goethes Ironie in der possenhaften Satire *Triumph der Empfindsamkeit* siehe Hellmut Ammerlahn, „Vom Püppchen zum Liebchen, vom Schatten zur erkennenden Frau," in: *Analogon Rationis.* Festschrift für Gerwin Marahrens (Edmonton/Alberta 1994), S. 111–128.

[11] Zitiert nach Oskar Walzel, *Deutsche Romantik* (Leipzig 1918), Band 2, S. 63.

[12] Raymond Immerwahr, „Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism", *The German Quarterly* 42 (1969), S. 665ff. Ferner C.A. Behmer, *Lawrence Sterne und C.M. Wieland. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte*, Band 9 (München 1889).

das Ideal tritt. Ich hatte ihn mir ganz anders vorgestellt" (BR 16, S. 257). Godwi bemerkt: „Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle" (BR 16, S. 379). Brentano treibt dies Spiel zu seinen äußersten Möglichkeiten, wenn der Autor schließlich stirbt, weil er bei der Ausarbeitung des zweiten Teils erkrankt, und nun Godwi nicht nur den Tod des Autors schildern muß, sondern auch dessen Werk zu beenden hat (BR 16, S. 559).[13]

Dieses ironische Kontrapunktieren von illusionärer Dichtung und empirischer Wirklichkeit macht uns bewußt, daß das dargestellte Werk letztlich nicht Leben, sondern Literatur ist, die eines Autors bedarf und, wie Thomas Mann es formuliert hat, den „Schreiber dieser Zeilen" benötigt. Die Romantiker verwandten diese Technik aber nicht allein im Sinne einer Zerstörung der literarischen Fiktion durch die Präsenz des Autors, sondern auch im umgekehrten Verfahren, wobei die soliden Konturen der Realität in eine imaginative Sphäre verflüchtigt werden. „Die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik", sagte Novalis in einem seiner Fragmente (NO 3, S. 685). E. Th. A. Hoffmann war ein Meister in dieser Kunst, zwei verschiedene Seinsbereiche ineinander spielen zu lassen, prosaische und alltägliche Szenen in ein phantastisches Milieu zu rücken und abrupt von einem gewöhnlichen Vorfall in wunderliche Begebenheiten überzugehen. Man braucht nur an jene Szene in seinem *Goldenen Topf* zu denken, als Anselmus sich von dem Archivarius Lindhorst verabschiedet und dieser wie ein Stoßgeier, mit vom Wind gespreizten Schößen seines Überrocks, über die Elbe davonfliegt.[14]

In der lyrischen Gattung wurde diese ironische Technik erst relativ spät geübt. Als sie dann in Heinrich Heines dichterischem Werk, vor allem dem *Buch der Lieder*, in Erscheinung trat, war die Grundstruktur dem bislang beobachteten Verfahren ähnlich, jedoch eng mit dem Phänomen des „lyrischen Ich" verbunden. Von Natur aus hat dieses lyrische Ich einen weiten, transzendentalen, wenn nicht universellen, dann doch umfassenden menschlichen Charakter, der über die begrenzte Sphäre der individuellen Existenz des Dichters hinausgeht. Ironie tritt auf, wenn an die Stelle dieses metaphysischen lyrischen Ich plötzlich und unerwartet das emprische Ich des individuellen Dichters tritt. Gewiß ist dies nur eine Weise, die Ironie innerhalb der romantischen Lyrik zu bestimmen, aber ein Beispiel für diese besondere Art der Ironie findet sich in Heines „Seegespenst" aus dem Zyklus *Die Nordsee*. Hier zeigt sich dem Dichter, der vom Rande des Schiffes in das Wasser herabblickt, aus der Tiefe das geliebte Anlitz eines Mäd-

---

[13] Siehe hierzu meine Herausgabe dieses Romans im Reclam-Verlag: Clemens Brentano, *Godwi*, hg. von Ernst Behler mit Nachwort (Stuttgart 1995).

[14] E. Th. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Nino Erné (Hamburg 1964), Band 2, S. 34.

chens, das ihn unwiderstehlich ins Meer zieht. Diese sentimentale Attraktion wird aber sofort auf drastische Weise unterbunden:

> Aber zur rechten Zeit noch
> Ergriff mich beim Fuß der Kapitän,
> Und zog mich vom Schiffsrand,
> Und rief, ärgerlich lachend:
> Doktor, sind Sie des Teufels? (HEI 1, S. 175–76.)

Diese „romantische Ironie" ist keineswegs auf die deutsche Literatur beschränkt geblieben. Ein wesentliches Merkmal in Lord Byrons später Satire *Don Juan* besteht gerade in dem wiederholt bekundeten Mißtrauen des Dichters gegen seine eigenen spontanen Gefühlsstimmungen, genauer gesprochen: in dem Konflikt von Neigung und Widerwille, Begeisterung und Langeweile, Entzücken und Skepsis. Der Autor ist in seinem Werk auf doppelte Weise gegenwärtig, indem er in hinreißenden Versen die Leidenschaften seiner Charaktere zeichnet, ihre Liebe, Begierden und Sehnsüchte zum Ausdruck bringt, gleichzeitig aber über die Illusionen der Jugend lächelt und mit Witz und Ironie die Widersprüche ihrer Anmaßungen unterstreicht.[15] Diese doppelte Präsenz des Autors als schöpferischer Dichter und zynischer Kommentator schafft von Anfang an eine ironische Atmosphäre, in der ebenfalls die eigene Schöpfung mit Verdacht betrachtet wird:

> All these things will be specified in time,
> With strict regard to Aristotle's rules,
> The Vade Mecum of the true sublime,
> Which makes so many poets and some fools;
> Prose poets like blank verse, I'm fond of rhyme,
> Good workmen never quarrel with their tools;
> I've got new mythological machinery,
> And very handsome supernatural scenery.[16]

Auf ähnliche Weise gestaltet Stendhal die romantische Ironie. Marcel Proust war zwar der Meinung, daß dieser Autor die „Ironie im Stil des achtzehnten Jahrhunderts" repräsentiere, also die klassizistische Ironie, die er zu einer „élégance à la Voltaire" ausgebildet habe.[17] In der Tat besteht der eigentliche Charakter der Ironie Stendhals in einer „philosophischen Neigung, die Welt wie ein Theater anzusehen, in dem jeder seine Rolle einhalten muß."[18] Das ist aber wiederum die

---

[15] C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* (New York 1961), S. 149ff.; Claude M. Fuess, *Lord Byron as a Satirist in Verse* (New York 1964).

[16] Canto I 201 (Dolphin Books, New York o. J.), S. 62.

[17] *Nouveau Mélanges*, Journées de lectures IV, notes sur Stendhal.

[18] René Bourgeois, *L'ironie romantique*, S. 109.

romantische Ironie, diesmal jedoch mit einer entschieden psychologischen Note. Dieser Autor war bei seinen literarischen Schöpfungen von einer bestimmten Lebensphilosophie geleitet, die man nach seinem wirklichen Namen, Henri Beyle, Beylisme genannt hat und eine ironische Haltung gegenüber dem Leben zum Ausdruckt bringt.[19] Das menschliche Verhalten ist hiernach von tiefen und ehrlichen Gefühlen bestimmt, vor allem von der Suche nach Glück. Diese wahre Natur des Menschen ist jedoch gewöhnlich unter der Oberfläche von Gewohnheiten, Höflichkeit und bestimmten Pflichten verborgen, die für die Selbstbehauptung des Individuums in der Gesellschaft als notwendig erachtet werden. Eine bedeutende Aufgabe des Romanschriftstellers besteht deshalb darin, das zu entwickeln, was Stendhal „la géologie morale" genannt hat, das heißt, ohne Illusionen zu zeigen, aus welchen selbstbezogenen Motiven die Handlungen und Tugenden der Individuen entspringen, die Masken fortzuziehen, die sich durch Gewohnheit gebildet haben und den Charakter in seiner wahren Identität zu zeigen. Dies Spiel zwischen Maskerade (la vie jouée) und Spontaneität, Scheinheiligkeit und Leidenschaft vermittelt in den Werken dieses Schriftstellers nach Jean Starobinski „un véritable plaisir estétique".[20]

Diesen Vorgang hat Stendhal mit seinem Helden Julien Sorel in *Le Rouge et le Noir* exemplifiziert, der von Natur aus leidenschaftlich und ehrlich ist, aber absichtlich eine scheinheilige Karriere aufnimmt, um sein Spiel mit der Gesellschaft zu treiben. „On a des devoirs suivant la portée de son esprit", ist sein Motto. Die Stendhalsche Ironie zeigt sich, wenn in entscheidenden Augenblicken die wahre Natur des Helden in Erscheinung tritt und die Illusion eingebildeter Pflichten zerstört. Stendhals Technik besteht also wiederum in der Verschmelzung von zwei Systemen, dem pragmatischer, sogar scheinheiliger Rationalität auf der Oberfläche seiner Charaktere und ehrlicher, individueller Gefühle im Innern. Er konfrontiert den Intellekt mit dem Herzen aus der Überzeugung heraus, daß für die Besitzer eines gefühlvollen Herzens die Maskierung das einzige Mittel ist, sich vor der vulgären Masse zu schützen. Dostojewski übernahm diesen Dualismus von Intellekt und Herz bei der Darstellung vieler seiner Charaktere, während Nietzsche vom Phänomen der Maske als Vorbedingung und Schutz für gefährdete Individuen tief beeindruckt war, gemäß seinem Motto: „Alles, was tief ist, liebt die Maske" (NIE 5, S. 57). Nietzsche erkannte auch sofort die Verbindung zwischen Stendhal und Dostojewski, als er im Februar 1887 in Nizza auf die französische Übersetzung von Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch (L'esprit souterrain)* stieß. Er charakterisierte dies Werk als einen „Geniestreich der Psychologie, eine Art Selbstverhöhnung des γνῶθι σαυτόν (Erkenne dich selbst)" und fügte in seinem Brief an Overbeck

[19] Léon Blum, *Stendhal et Beylisme* (Paris 1947), S. 120ff.

[20] Jean Starobinski, „Stendhal pseudonyme," in: *L'oeil vivant* (Paris 1961), S. 222.

noch hinzu: „Ich muß bis zu meinem Bekanntwerden mit Stendhals *Rouge et Noir* zurückgehen, um einer gleichen Freude mich zu erinnern.“[21]

In einem mehr auf die Romantik bezogenen Sinne läßt sich die Demaskierungstechnik Stendhals als Illusionszerstörung interpretieren. Obwohl diese literarische Taktik gewöhnlich als „romantische Ironie“ bezeichnet wird, ist sie aber keineswegs auf die Epoche der Romantik begrenzt, nicht einmal im Sinne der Entstehung. Bereits im achtzehnten Jahrhundert ist diese Ironie ein beherrschendes Merkmal in den Romanen Fieldings und Diderots. Ein Meisterwerk dieser Art ist der Roman *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne. Leere Seiten des Buches stellen verlorengegangene Kapitel dar, die an späterer Stelle mit der Bemerkung eingefügt werden: „Wie hätten die Leser sonst die Notwendigkeit vorhersehen können, die mich zwang, das fünfundzwanzigste Kapitel meines Buches vor dem achtzehnten zu schreiben!“ Die Auslassung einer Reisebeschreibung wird mit der Überlegung gerechtfertigt:

> Die Art und Weise dieser Reise erhebt sich bei nochmaliger Durchsicht so sehr über den Stil und die Manier jeder anderen in diesem Buch, daß sie darin nicht ohne Schaden für alles übrige und ohne Gleichgewichtsstörung zwischen den Kapiteln bleiben durfte, da ja aus dem Gleichgewicht und der Auswägung der einzelnen Kapitel allein erst das Maß und die Harmonie des ganzen Werkes resultiert.[22]

Durch ständige Digressionen, die aber einen integranten Teil des Werkes bilden, stellt sich *Tristram Shandy* schon bald als Negation der traditionellen Erzählweise dar, in der Abschweifungen zwar keineswegs ungewöhnlich sind, jedoch immer als Unterbrechungen gelten, während sie hier den Charakter des Erzählens selbst ausmachen.[23] In einer interessanten Bemerkung aus dem ersten Teil seines Romans hat sich Sterne selbst zu diesem Verhältnis geäußert:

> Durch dieses Vorgehen ist der Mechanismus meines Werkes vor anderen ausgezeichnet: zwei entgegengesetzte Bewegungen werden ins Spiel gesetzt und trotz scheinbaren Widerspruchs miteinander versöhnt. Mit einem Wort: mein Werk ist zugleich di- und progressiv, und zwar gleichzeitig ... Digressionen sind unstreitbar der Sonnenschein, sie sind das

---

[21] *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. III, 5 (Berlin 1984), S. 27–28.

[22] *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (New York 1960). Book IV, chapter 24–25. Übersetzung nach Rudolf Kassner (Sammlung Dieterich 189), S. 325–326.

[23] Siehe hierzu Wolfgang Iser, *Lawrence Sterne: Tristam* Shandy (Cambridge University Press, 1988); Peter Michelsen, *Lawrence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts* (Göttingen, 1962); Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler. Respublica Literaria* Band 5 (Bad Homburg 1969); Oskar Seidlin, *Ironische Brüderschaft. Thomas Manns Joseph der Ernährer und Lawrence Sternes Tristram Shandy*, in: *Von Goethe zu Thomas Mann* (Göttingen 1963); Wayne C. Booth, „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy“, *PMLA 67* (1952), S. 163ff.; und Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 2. Aufl. 1983).

Leben, die Seele der Lektüre. Nehmen Sie sie zum Beispiel aus diesem Buch heraus, so können Sie gleich das ganze Buch mitnehmen.[24]

III.

Hier wird auf überzeugende Weise deutlich, daß die Bestimmung der romantischen Ironie, wie sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts zutage trat, nicht etwas Neues zu erfinden suchte, sondern mit dem Anspruch auftrat, einem wesentlichen Charakterzug der europäischen Literatur, der seit langem in Übung war, seinen entsprechenden Namen zu geben. Das Zusammenspiel von zwei Realitätssphären, die Vermischung von erhabenen und trivialen Angelegenheiten, und der Widerstreit der Stimmen, welche die Konturen der Vorgänge verschärfen, wurde in Shakespeare gesehen, dessen Ironie August Wilhelm Schlegel genau mit diesen Begriffen umrissen hat.[25] Die Verbindung von kontrastierenden Elementen, von Ernst und Scherz, Heiterkeit und Trauer, läßt auch eine Gestalt sichtbar werden, die, mit Narrenkappe und Schellengeklingel ausgestattet, eine beherrschende Figur der Renaissanceliteratur bildet: den weisen Narren, der bei Sebastian Brant mit zum Tod einladender Gebärde, bei Rabelais mit unmäßigem pantagruelistischen Gelächter, bei Cervantes in trauriger Gestalt, in Shakespeares Falstaff mit burlesker Derbheit in Erscheinung tritt, bei Erasmus aber im vollen Prunk klassischer Rhetorik den Preis der Torheit verkündet.[26] Was dieses Spektrum der Ironie zu kennzeichnen scheint, liegt in einer eigentümlichen Mischung von Weisheit und Narrheit, Wissen und Ignoranz, bei der sich diese Gegensätze so sehr durchdringen, daß sie ein Ganzes werden. Wenn im *Laus Stultitiae* des Erasmus die Stultitia Dinge preist, die in Wirklichkeit zu tadeln wären, und Begebenheiten lobt, welche die Rüge verdienen, dann scheint der Autor die Grundregeln der Ironie aus der klassischen Rhetorik anzuwenden. Aber Stultitia treibt ihre Umkehrung der bestehenden Wertungsverhältnisse so weit, daß die ironische Versetzungstechnik plötzlich in Ernst umschlägt und Narrheit Weisheit, Weisheit Narrheit wird. Schließlich konfrontiert uns Stultitia mit einem der subtilsten Gedanken des Christentums, dem „Narren in Christus" (1 Kor 4, 10).

Die brillanteste Verkörperung der Ironie im Sinne eines Kontrastierens von Wirklichkeit und Dichtung wurde von den Romantikern aber in Cervantes Roman *Don Quijote* erblickt, den Tieck 1799–1801 übersetzte und der in der frühromantischen Schule geradezu als Prototyp für die „Kunst des Erzählens" galt. Ist es doch ein wesentliches Merkmal dieses Romans, besonders im zweiten Teil, daß

---

[24] Buch I, Kap. 22 (a.a.O., S. 74–75.).

[25] Siehe weiter unten, S. 220.

[26] Walter J. Kaiser, *Praisers of Folly*; *Erasmus, Rabelais, Shakespeare* (Harvard University Press 1963); Barbara Konneker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant. Murner. Erasmus* (Wiesbaden 1966).

der Autor häufig die erzählerische Atmosphäre durchbricht und sich mit kritischen Fragen und Bemerkungen an seine Leser wendet.[27] Diese Haltung wird bereits im Prolog bei der Erörterung der Frage deutlich, ob das Werk zu Beginn mit Sonetten, Epigrammen und Lobgedichten geziert werden solle – ein Problem, das schließlich durch einen hinzutretenden Freund, einen „witzigen und verständigen Kopf" gelöst wird, womit sich die Tendenz zur Verdoppelung des Erzählers oder der erzählerischen Perspektiven bereits andeutet, die für den *Don Quijote* insgesamt charakteristisch ist (CE 1, S. 32). Im Stile dieser selbstironischen Erzählweise nannte Cervantes bestimmte Teile seines sonst als „große und wahrhafte Geschichte" bezeichneten Werkes „apokryph". Das fünfte Kapitel des zweiten Teils beginnt mit der Bemerkung:

Indem der Übersetzer dieser Geschichte an das fünfte Kapitel kommt, erklärt er, daß er es für untergeschoben halte, weil darin Sancho in einem anderen Stile spricht, als sich von seinem dürftigen Verstand erwarten läßt, und so wichtige Dinge sagt, daß er es nicht für möglich hält, daß sie in Sanchos Kopf gewachsen. Indessen wollte er, um seine Pflicht zu erfüllen, das Kapitel doch nicht unübersetzt lassen, und fährt deshalb also fort (CE 2, S. 47).

Im zweiten Kapitel des zweiten Teils erzählt Sancho seinem Herrn, daß ihm der Baccalaureus Carrasco berichtet habe, es gäbe ein Buch über ihn unter dem Titel *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* und fügt hinzu, „daß auch von mir die Rede sei, und zwar unter meinem wahren Namen Sancho Panza, und von dem Fräulein Dulcinea von Toboso, nebst andern Dingen, die insgeheim zwischen uns vorgefallen" (CE 2, S. 30). In der folgenden Unterhaltung mit Carrasco zieht Cervantes durch die Fragen Don Quijotes seine Kritiker zu Gericht. Überhaupt ist dieser zweite Teil dadurch gekennzeichnet, daß Don Quijote und Sancho Panza Personen gegenübertreten, die sie aus dem ersten bereits kennen und die beiden Helden aus der Realität, in der sie bislang gelebt haben, der literarischen, sozusagen heraustreten und sich in die der realen Wirklichkeit begeben, die aber in Wirklichkeit eine potenzierte literarische Sphäre ist. In seiner *Meerfahrt mit Don Quijote* zeigte sich Thomas Mann von derartigen Kunstgriffen beeindruckt und notierte in sein Reisetagebuch:

Das sind Volten, recht nach E. Th. A. Hoffmanns Sinn, wie man denn überhaupt wohl sieht, woher die Romantiker es haben. Sie waren nicht gerade die größten Künstler, aber sie haben am geistreichsten nachgedacht über die witzigen Tiefen- und Spiegel-Unergründlichkeiten der Kunst und des Illusionären, und eben weil sie Künstler mit und über die Kunst waren, lag bei ihnen die ironische Auflösung der Form so gefährlich nahe. Es ist gut,

---

[27] Helmut Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk* (Leipzig-Berlin), 1927. Ferner *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Herausgegeben von Helmut Hatzfeld (Darmstadt 1968); Friedrich Schürr, *Cervantes* (Bern 1963), S. 90ff.

sich bewußt zu halten, daß diese Gefahr mit jeder kunsthumoristischen Verwirklichungstechnik nahe beisammen wohnt (MA 9, S. 444–445).

Dies ironische Kontrastieren von Literatur und Wirklichkeit wird noch dadurch intensiviert, daß Cervantes hier auch die Gelegenheit nutzt, seinen Plagiator Avellaneda, der eine eigenständige Fortsetzung des ersten Teils verfaßt hatte, aufs Korn zu nehmen. Im 59. Kapitel des zweiten Teils hört Don Quijote durch die dünne Bretterwand einer Schänke, wie sich im Nebenzimmer zwei Männer über den apokryphen Zweiten Teil unterhalten und einer der beiden, Don Jeronimo, ausruft: „Warum wollt Ihr, Don Juan, daß wir diesen Unsinn lesen? Wer den ersten Teil der Geschichte des Don Quijote von der Mancha gelesen hat, kann unmöglich Geschmack daran finden, diesen zweiten Teil zu lesen." Als die beiden Männer auf erstaunte Ausrufe aus dem benachbarten Raum herbeieilen, treten sie dem wahren Don Quijote und dem echten Sancho Panza gegenüber, denen sie das erwähnte Buch zur Ansicht überlassen. Don Quijote gibt es ihnen aber nach kurzem mit der Bemerkung zurück: „Obgleich ich nur wenig gelesen, bin ich doch auf drei Dinge in diesem Schriftsteller gestoßen, welche Tadel verdienen. Zuerst einige Worte, die ich in dem Prolog gelesen, dann daß die Sprache aragonisch ist, sofern häufig Artikel weggelassen sind, und drittens, was ihn am meisten als unwissend kennzeichnet, daß er in den wichtigsten Dingen der Geschichte irrt und von der Wahrheit abweicht." Sancho Panza versichert ihnen: „Glaubt mir, gnädige Herren, der Sancho und der Don Quijote jener Geschichte müssen ganz andere Leute sein, als diejenigen, welche in der von Cid Hamete Benengeli verfaßten Geschichte vorkommen und welche wir sind: mein Herr tapfer, gescheit und verliebt, ich einfältig und lustig, kein Fresser und kein Säufer" (CE 2, S. 503). Wenn man bedenkt, daß sich Cervantes hinter der Maske des Übersetzers Cid Hamete Benengeli versteckt, indem er vorgibt, den Roman aus einer arabischen Quelle übertragen zu haben, eröffnet sich hier ein wahres Kulissengeschiebe von Wirklichkeitsstufen.

Ein anderer Autor, der im Lichte der romantischen Theorie als Ironiker interpretiert wurde, ist Ludovico Ariosto. Sein großes Heldengedicht *Orlando furioso* wurde von Benedetto Croce mit ausdrücklicher Beziehung auf die frühromantische Theorie charakterisiert. Croce sagt:

Man könnte von der Ironie des Ariosto sagen, daß sie wie das Auge Gottes ist, der auf die Bewegung in der Schöpfung, aller Schöpfung blickt, jedes Ding gleicherweise liebt, gute wie böse, das Größte und Kleinste im Menschen, auch das Sandkorn, weil er doch all das geschaffen hat und in allem Bewegung findet, ewige Dialektik, Rhythmus und Harmonie. Von der gewöhnlichen Bedeutung der Ironie vollzog sich der Übergang zu jenem metaphysischen Verständnis, wie es unter Fichtianern und Romantikern gängig ist. Wir sollten bereit sein, ihre Theorie auf die Inspirationen des Ariosto anzuwenden.[28]

---

[28] Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, 5. Aufl. (Bari 1961).

Verfolgt man aber die Entwicklungslinie dieser Ironietechniken weiter zurück, dann wird man schon bald von der Renaissance ins Mittelalter geführt. Das ironische Heraustreten des Autors aus seinem Werk zeigt sich zum Beispiel bei Chaucer, besonders in jener Episode seiner *Canterbury Tales*, in welcher der Erzähler, der Gastwirt, plötzlich ein unbekanntes Gesicht unter den Pilgern entdeckt. In der Tat ist dies Chaucer selbst, den der Erzähler dann auch mit den Worten anspricht:

> ‚Say something now, as other folk have done;
> And let it be a tale of mirth; at once!'
> ‚Host', I replied, ‚I hope you are not one
> To take it in bad part if I'm a dunce;
> I only know a rhyme which for the nonce,
> I learnt', ‚That's good', he said, ‚well take your place;
> It should be dainty, judging by your face!'[29]

Nach dieser Aufforderung begibt sich Chaucer daran, die höfische Geschichte von *Sir Topaz* zu erzählen, wird aber in der Mitte eines Satzes grob unterbrochen:

> ‚No more of this for God's dear dignity!'
> Our Host said suddenly. ‚You're wearing me
> To death, I say, with your illiterate stuff.' (S. 436, 2109ff.).

Gegen Ende seiner *Tales* entschuldigt sich Chaucer denen gegenüber, die Mißfallen mit seinem Werk haben möchten und bittet sie, dies seiner fehlenden Geschicklichkeit, nicht aber mangelndem Willen zuzuschreiben, da er es lieber besser gesagt, wenn er es nur gekonnt hätte (S. 491f.). Diese Selbstherabsetzung läßt an den Prolog denken, wo der Autor bemerkt hatte: „I'm short of wit as you will understand."[30] Ähnliche Demutsbezeugungen lassen sich durchs ganze Mittelalter verfolgen. Um nur ein weiteres Beispiel aus dieser Epoche zu geben, sei auf Wolfram von Eschenbachs *Parzival* verwiesen, wo wir gegen Ende des zweiten Buches lesen: „ine kan decheinen buochstap" (II 115–17).

Hier wird die literargeschichtliche Rückverfolgung der romantischen Ironie recht kompliziert, da sich die Ironie mit dem Topos der affektierten Bescheidenheit, der parvitas-Formel der „mediocritas mea" und ähnlichen Bekundungen

[29] *Canterbury Tales by Geoffrey Chaucer.* With an Introduction, Notes, and a Glossary by John Matthews Manly (New York 1928), S. 430 (1895ff.). Die hier benutzte moderne Version nach Nevill Coghill, (Penguin: Baltimore 1952). Stellenangaben in Klammern direkt im Text.

[30] S. 168 (743ff.). Vgl. auch Earl Birney, „English Irony before Chaucer", *University of Toronto Quarterly* 6 (1936–37), S. 538ff. und Paul T. Thurston, *Artistic Ambivalence in Chaucer's Knight's Tale* (University of Florida Press).

vorgetäuschter Inkompetenz vermischt. Diese Haltung läßt sich bis zum ersten Korintherbrief (15, 9–12) zurückverfolgen, wo der Apostel Paulus sich mit den Worten vorstellt: *ego enim sum minimus Apostolorum, qui non sum dignus vocari Apostolus.* Dies ist selbstverständlich die christliche Tugend der Demut, die hier aber einen ironischen Charakter annimmt. In ihrem literarischen Ausdruck scheint die affektierte Bescheidenheit von der klassischen Rhetorik, von Ciceros *De inventione* (I 16, 22) auszugehen, wo dem Autor feste Regeln für die Abfassung seines *exordium* vorgeschrieben werden, die es ihm ermöglichen sollen, mit der *captatio benevolentiae* das Wohlwollen seiner Leser oder Zuhörer zu gewinnen. Bereits im 5. und 6. Jahrhundert führten diese Regeln, wie Ernst Robert Curtius gezeigt hat, zu Klischees im stilistischen Manierismus der Spätantike, die sich von da ins Mittelalter, die Renaissance und das Barock tradierten.[31] Im Vorwort zu *seiner Genealogia Deorum*, einer umfassenden, gelehrten Untersuchung über die Verzweigungen der griechischen Mythologie, redet Boccaccio seinen Mäzen, König Hugo IV. von Zypern und Jerusalem, mit affektierter Bescheidenheit an:

Atlas vermochte den Himmel auf seinem Haupte zu tragen, und Alcides konnte ihm bei dieser erdrückenden Last beiseite stehen: beides göttliche Männer und unüberwindlich stark, aber wer bin ich? Nur ein kleines Männchen, schwach, von langsamem Geist und vergeßlich. Und nun verlangst Du von mir, nicht nur den Himmel, den diese trugen, sondern auch die Erde, das Meer, ja sogar die Götter mit ihrer beträchtlichen Gefolgschaft auf meine Schultern zu laden. Dies ist nur ein Versuch, mich zu zermalmen und zu zerstören.[32]

Ganz ähnlich beginnt auch Cervantes seinen Roman *Don Quijote* mit erkünstelter Selbstherabsetzung:

Müßiger Leser, Du wirst mir auf mein Wort glauben, daß ich wünschte, dies Buch, als das Kind meines Geistes, wäre das schönste, das glänzendste und geistreichste, das man sich denken kann. Ich habe mich jedoch dem Naturgesetz nicht zu entziehen vermocht, nach welchem jedes Ding Seinesgleichen hervorbringt. Was konnte also mein unfruchtbarer, ungebildeter Kopf anderes schaffen, als die Geschichte eines trocknen, verschrumpften und wunderlichen Gesellen, der mit seltsamen Gedanken vollgepfropft ist, wie sie nie in eines andern Menschen Hirn gekommen, namentlich wenn er, wie dieser, in einem Gefängnis erzeugt wurde, wo jegliche Unbequemlichkeit ihren Wohnsitz aufgeschlagen und jeder widerwärtige Lärm zu Hause ist (CE 1, S. 29–30).

---

[31] Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948), S. 91ff., 157, 414, 457.

[32] Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium.* A cura di Vincenzo Romano (Bari 1951), Band 1, S. 4.

Diese affektierte Bescheidenheit läßt sich auch durch die nachfolgenden Jahrhunderte hindurch beobachten. Noch Martin Opitz gab vor, sein Buch *Über Deutsche Poeterey* nur auf Ersuchen „vornehmer Leute“ geschrieben zu haben.[33]

Die bislang verfolgten Techniken der romantischen Ironie im Sinne einer potenzierten Darstellungsweise finden aber im Mittelalter keineswegs ihren Ursprung, sondern gehen bis in die Spätantike zurück. Der einzige vollständig erhaltene Roman des Altertums, die *Metamorphosen* des Apuleius, später auch als *Goldener Esel* bezeichnet, beginnt im Stil selbstbewußter, selbstreflektierender Erzählkunst, die in scheinbarem Spiel mit der literarischen Form den Leser in die Darstellung verflicht und die Rolle des Autors mit Ironie bedenkt:

> Schön! falls du es nicht verschmähst, den ägyptischen Papyrus einzusehen, der mit spitzem Rohre vom Nil beschrieben ist, so will ich dir hier in milesischem Stil allerlei Erzählungen aneinanderreihen und, schenkst du mir geneigtes Gehör, dich mit anmutigem Geplauder ergötzen: Gestalten und Schicksale von Menschen, die verwandelt werden und im Wechsel wieder das ursprüngliche Aussehen erhalten, sollst du bestaunen. Ich fange an. Ja, wer spricht denn da?[34]

Der dann folgende Bericht über den Bildungsgang und die Schwierigkeiten beim Sprachstudium des Autors werden als Entschuldigung für dessen ungelenke Redeweise angeführt: „Freilich entspricht dieser Wandel im Ausdruck gerade der Darstellung der sprunghaften Geschichte, an die wir uns gemacht haben. Eine Erzählung griechisch schlüpfriger Art beginnen wir. Lector intende: laetaberis“ (ebd.).

Das Problem der literarischen Mitteilung, das durch diese selbstironisierenden Wendungen ins Licht gerückt und gleichzeitig überspielt wird, tritt hier auf sehr drastische Weise in Erscheinung, da der Autor ja in eine Eselsgestalt verwandelt ist. Ganz im Stil bewußter Illusionszerstörung hört er die in der Mitte des Romans eingeschaltete und berühmt gewordene Erzählung von *Amor und Psyche*, um danach auszurufen: „So erzählte die verrückte, trunksüchtige Alte dem gefangenen Mädchen; aber ich stand ganz in der Nähe dabei, und weiß Gott! es tat mir leid, daß ich nicht Schreibtafel und Griffel hatte, um eine so hübsche Geschichte aufzuzeichnen“ (VI 25, 1; S. 183). Als brillanter Rhetoriker, der durch sein witziges und spöttisches Spiel mit allen Mitteln dieser Kunst bekannt geworden ist, verwendet Apuleius in diesem Roman auch wiederholt die klassisch-rhetorische Ironie des doppelbödigen Sprechens (S. 15). Dies soll hier nicht weiter verfolgt werden. Ein charakterisches Beispiel jener anderen Ironie aber, die als

---

[33] *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Herausgegeben von Richard Alewyn (Tübingen 1963), S. 3.

[34] Apuleius, *Metamorphosen oder der Goldene Esel*. Lateinisch und deutsch. Herausgegeben von Rudolf Helm. 5. Aufl. (Berlin 1961), S. 29. Stellennachweise in Klammern direkt im Text.

romantisch bezeichnet wird, zeigt sich im neunten Buch, wenn der Autor in spielerischer Haltung aufkommende Zweifel des Lesers antizipiert und zu entkräften verspricht, ohne dann aber im mindesten einen Versuch in dieser Richtung zu machen:

Vielleicht wirst du als gewissenhafter Leser meine Erzählung tadeln und so folgern: ‚Woher konntest du, superkluger Esel, der du doch in den Grenzen der Mühle gehalten warst, wissen, was im geheimen, wie du versicherst, die Weiber vorgenommen haben?' Vernimm also, wie ich als neugieriger Mensch in der Gestalt eines Lasttieres alles erfahren habe, was zum Verderben meines Müllers vorgenommen wurde (IX, 30,1; S. 273).

Ein ähnlicher Eindruck ergibt sich, wenn eingeschobene Erzählungen mit nichtssagenden Worten eingeleitet werden, wie zum Beispiel im neunten Buch, wo es heißt: „Ich selber weiß meinem Esel aufrichtigen Dank dafür, daß er mir, der ich unter seiner Hülle in manchen Schicksalsschlägen geübt worden bin, wenn auch nicht gerade Klugheit, so doch vielerlei Wissen verschafft hat. Eine Geschichte, die vor anderm gut, nett und gefällig ist, habe ich da gedacht vor eure Ohren zu bringen, und somit fange ich an" (IX, 13, S. 259). Im zehnten Buch wird eine Erzählung mit der lakonischen Bemerkung eingefügt: „Ich entsinne mich einer verbrecherischen und ruchlosen Schandtat . . . aber damit auch ihr sie lesen könnt, will ich sie in mein Buch aufnehmen" (X, 2,1; S. 289).

Aus derselben Zeit begegnet uns mit den *Wahren Geschichten* des Syrers Lukian von Samosata eine griechische Parodie des Reiseromans, in der die unglaublichsten Abenteuer in grotesker Verzerrung berichtet werden und der Autor seine Erzählung mit ironischen Bemerkungen unterbricht, indem er seinen Zuhörern sagt: „Wer das alles nicht glaubt, kann sich von der Wahrheit überzeugen, wenn er selbst einmal dorthin kommt." – „Ich weiß, daß das unglaublich erscheinen wird, was ich erzähle, aber gleichwohl will ich's sagen".[35] Wieland, der die Werke des Lukian gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts übersetzte, hob den „zauberischen Reiz dieser Komposition" hervor und zeigte sich von dem ständigen Wechsel der Erfindungen, der vorgespielten naiven Treuherzigkeit, mit der sie erzählt werden, wie auch den vielen vorkommenden literarischen Anspielungen beeindruckt, die der antike Leser natürlich sofort verstand.[36]

In der lateinischen Literatur sind aus dem ersten Jahrhundert die Bruchstücke eines umfassenden Romans überliefert, als dessen Autor Petronius, wohl der

---

[35] Rudolph Helm, *Der antike Roman* (Göttingen 1956), S. 66.

[36] 6 Bände (Leipzig 1788–91). August Wilhelm Schlegel rezensierte diese Übersetzung in der Jenaischen *Allgemeinen Literatur Zeitung* (SW 10, S. 36–38.). Vor Wieland war Lukian von Waser in einer deutschen Übersetzung vorgelegt worden, die Herder rezensierte und von der er betonte, daß hier „Lukians lachende Miene nicht in ein aufgerissenes Fratzengesicht" verzerrt werde, sondern der „angenehme Lacher, wenigstens als Gesellschafter mit Scherz und Ernst" gezeigt werde (HE 5, S. 400–01).

elegantiae arbiter des Nero gilt, den Tacitus in den *Annalen* charakterisiert hat und der in der populären Literatur im Roman *Quo Vadis* des Henryk Sienkiewicz als einer der zentralen Charaktere erscheint.[37] In einer Mischung von verschiedenen Formen, Prosa und Versen, bei der eine „parodisch-satirische Absicht" durchscheint,[38] werden mit Witz und Spott die Abenteuer des jungen, leichtsinnigen Encolpius geschildert. Dieser Roman ist in der literarischen Tradition als *satiricon* überliefert, was als „Vermischung von *satura* mit der griechischen Bezeichnung σατυρικόν" gedeutet wird, im Sinne eines „schalkhaften, spottenden Dichtwerks".[39] Der eigentliche Zielpunkt des Spotts ist aber der pathetische hellenistische Liebesroman, in dem an die Stelle des gewaltigen Gottes Eros der lüsterne Dämon Priapos, der Gott der Geschlechtslust, tritt, „wie denn Parodie, Spott, Persiflage bis ins Einzelne hinein der Lebensnerv von Petrons Werk sind".[40] Diese *ira Priapi* im Sinne derber Erotik ist auch die treibende Kraft in den *Milesischen Geschichten* des Aristeides von Milet aus dem zweiten oder ersten vorchristlichen Jahrhundert, auf die sich Apuleius zu Beginn seines Werkes bezogen hatte und in denen uns die ersten Anfänge des griechischen Prosaromans, freilich nur in fragmentarischer Überlieferung, begegnen.[41]

So läuft die Abstammungslinie der hier verfolgten Erzähltechnik von den Lateinern zu den hellenistischen Romanen weiter, um sich dann im Orient zu verlieren. Jedenfalls ist dies der Eindruck, der sich aus Erwin Rohdes Werk *Der Griechische Roman und seine Vorläufer* von 1876 ergibt. Wie der Titel bereits andeutet, ist die genetische Erklärung des griechischen Romans der besondere Gesichtspunkt in Rohdes Buch. Dieser Kritiker sieht die Entstehung des von ihm behandelten literarischen Phänomens, wie es uns in den Liebesromanen des Jamblichus, Xenophon von Ephesus, Heliodor, Achilles Tatius, Chariton, Longus u. a., also Autoren aus dem zweiten und dritten christlichen Jahrhundert begegnet,[42] in der progressiven Integration von drei Gegebenheiten. Zuerst wurde durch erotische Dichtungen und Legenden alexandrinischer Poeten die Grundlage für die mehr volkstümliche Gattung des Romans gelegt, wobei aber ein elegisches Gewand mit latentem musikalischen Element vorherrschend blieb, die „diesen hellenistischen Erzählungen eine Frische und Duftigkeit bewahrt hat,

---

37 Annalen 16, 18. Zur historischen Gestalt des Petronius und ihrer Auffassung im Verlauf der Geschichte vgl. Philip B. Corbett, *Petronius* (New York 1970), S. 13ff., vor allem S. 110ff.

38 Ulrich Knoche, *Die römische Satire* (Göttingen 1957), S. 75.

39 Ulrich Knoche, S. 70. – Zur literarischen Form des Satirikons vgl. J. P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius* (London 1968), S. 81ff., 115ff. (Satire), 158ff. (Parodie), 214ff. (Humor).

40 Knoche, S. 74–75 – J. P. Sullivan, S. 232ff. – Die kritische Standardausgabe dieses Werkes ist die von Fr. Buecheler (Berlin 1862).

41 Erwin Rohde bestreitet dies: *Der griechische Roman* (Leipzig 1876), S. 5, 7.

42 Zum Inhalt dieser Romane, bzw. Romanfragmente, vgl. Erwin Rohde, S. 361ff. Weitere Stellennachweise aus Rohde in Klammern im Text.

welche den späteren Romanen ganz fehlt" (S. 143). Hier ist offenbar nicht der Ursprung der ironischen Darstellungstechnik zu suchen. Als zweiter Faktor tritt dann der phantastische Reiseroman in Erscheinung, den Lukian parodierte (S. 190) und der in dem unter dem Namen des Kallisthenes gehenden *Alexanderroman* seinen bekanntesten Ausdruck gefunden hat (S. 184ff.),[43] aber auf alte orientalische, speziell indische Vorbilder zurückgeht (S. 177–78). Er fand eine Synthese mit dem in den Liebesdichtungen entwickelten erotischen Element. „Eine solche Verbindung war es nun in der Tat, aus welcher der eigentlich so zu nennende griechische Roman hervorging," sagt Rohde (S. 244). Gleichzeitig wird hier das Prinzip der Willkür, das in der Ironieauffassung der romantischen Kritiker, speziell Friedrich Schlegels, eine solch große Rolle spielt, als Tyche, Gottheit des Zufalls, zum zentralen Faktor der künstlich schwebenden Phantasiewelt. „Die Tyche ist eine junge Göttin", führt Erwin Rohde aus: „Homer kennt sie noch nicht ... Wie aber der Glanz der Olympier allmählich verbleicht, tritt dieser neue Dämon immer bedrohlicher leuchtend hervor" (S. 276–77). Das dritte Element für die Ausbildung des griechischen Romans erhob sich dann mit der neuen Blüte der sophistischen Rhetorik während der Kaiserzeit im zweiten christlichen Jahrhundert in Griechenland und Kleinasien, womit das erzählerische Moment, der Vortrag vor versammelten Hörern (S. 345), aber auch die eigene Erfindung (S. 348), mächtig stimuliert wurde. „Es bedurfte nur eines Zusammenwachsens der verschiedenen Bestandteile sophistischer Kunstübung mit einem erotischen Grundstoffe," so faßt Rohde diese Entwicklung zusammen, „und der Roman in derjenigen Form, welche uns bei Heliodor und seinen Genossen vorliegt, war fertig" (S. 304–5).

Thomas Mann, der in seinem Essay *Die Kunst des Romans* mehr unter dem Einfluß von Kerenyis Werk über *Die griechisch-orientalische Romanliteratur*[44] stand und den Roman, wie es auch Georg Lukacs tat,[45] als Sproß und Variation der großen Epik deutete, sah eine spontane Verbindung zwischen dem „epischen Kunstgeist" und dem „Geist der Ironie": „Die Kunst der Epik", sagt er, „ist ‚apollinische' Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhintreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie" (MA 10, S. 353). Nicht von ungefähr ist auch der hier versuchte, rückwärts gehende Überblick über ironische Techniken, der im romantischen Zeitalter auf der Bühne begann, in Betrachtungen über die Ironie in der erzählenden Gattung ausgelaufen. Zwar hebt Thomas Mann in dem genann-

---

[43] Kritische Ausgabe von Meusel (Leipzig 1871).

[44] K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (Tübingen 1927).

[45] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Neuwied 1962).

ten Essay die objektive Ironie des epischen Erzählers von dem „romantischen Subjektivismus" und „romantischen Libertinismus" ab, „welcher aller klassischen Ruhe und Sachlichkeit als ihr Widerpart gegenübersteht". Hier scheint aber ein noch zu klärendes Mißverständnis der romantischen Ironie vorzuliegen, das sich aus den Begriffen der subjektiven und objektiven Ironie ergibt. Aus vielen Wendungen, mit denen Mann sonst die Ironie in der epischen Dichtung beschreibt („sie schwebt darüber und lächelt auf sie herab"), geht jedoch hervor, daß seine Auffassung der Schlegelschen Ansicht jedenfalls nicht fern steht. Eine andere Formulierung, mit der Mann die Ironie charakterisiert, erscheint wie die Reminiszenz einer Äußerung von Tieck, mit der dieser die von Solger umrissene Ironie zu verteidigen versucht hatte. Jedenfalls ergibt sich dieser Eindruck, wenn Mann über die Ironie sagt: „Sie dürfen dabei nicht an Kälte und Lieblosigkeit, Spott und Hohn denken. Die epische Ironie ist vielmehr eine Ironie des Herzens, eine liebevolle Ironie; es ist die Größe, die voller Zärtlichkeit ist für das Kleine."[46]

Aus den hier verfolgten Ironietechniken scheint sich aber deutlich zu ergeben, warum dieser zunächst nicht so bezeichneten literarischen Haltung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Name Ironie gegeben wurde. In dem aus seinem Werk heraustretenden Autor, der sich in kritischer, über sich selbst reflektierender Haltung mit seinem Leser unterhält, mit der literarischen Erzählform auf dialektische Weise spielt und im Abgleiten in scheinbare Nebensächlichkeiten den erzählerischen Gang dennoch weiterführt, wurde eine Ähnlichkeit mit dem spöttischen Fragen und Argumentieren des Sokrates erblickt. Im literarischen Bereich diente die Ironie hauptsächlich dazu, das Problem der literarischen Mitteilung zu bemeistern, das im Verlauf der Jahrhunderte immer komplexer geworden war. Letztlich ist diese Ironie, wie Schlegel treffend gesagt hat, „Poesie der Poesie" nämlich potenzierte Dichtung, oder Poesie in der zweiten Potenz, d. h. sich selbst spiegelndes und widerspiegelndes dichterisches Schaffen im Sinne selbstbewußter Darstellung. Entsprechend hatte Schlegel auch die Sokratische Denkweise, wie sie sich in den Platonischen Dialogen bekundet, als „Philosophie der Philosophie" bezeichnet, nämlich als einen gedanklichen Prozeß, bei dem sich das Denken gleichsam verdoppelt und „im wechselnden Strome der Rede und Gegenrede oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens sich lebendig fortbewegt" (FS 10, S. 352–53).

---

[46] S. 353. Tieck sagte: „Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. „

IV.

Mit welchem Recht aber diese Ironie mit dem Namen *romantische Ironie* bezeichnet werden kann, ist eine Frage, die noch beantwortet werden muß, zumal dieser Terminus in der vorliegenden Schrift wiederholt verwandt wird. Allgemein handelt es sich bei dieser Ironie im Gegensatz zur Sokratischen und zur rhetorischen Ironie um ein hauptsächlich in der Literatur, in den erzählenden, lyrischen und dramatischen Gattungen auftretendes Phänomen. Diese Ironie äußert sich vornehmlich in einer kritischen Selbstreflexion auf Seiten des Autors, der gewissermaßen aus seinem Werk heraustritt und dieses mit spöttischem Lächeln betrachtet oder sich mit seinem Leser auf selbstkritische Weise über das Dargestellte unterhält. Es gibt auch andere, analoge Techniken wie das im *Don Quijote* bemerkbare Heraustreten der beiden Hauptgestalten aus der Erzählung und ihren scheinbaren Eintritt in die wirkliche Welt. Immer aber scheint das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit und die Mitteilungsfähigkeit des Autors das grundlegende Problem zu sein, das durch die Ironie wenn nicht gelöst, so doch bewußt gemacht und damit überspielt werden soll. Mit dieser Verlagerung der Ironie in das Gebiet der Literatur und ihre Beziehung auf das Verhältnis des Autors zu seinem Werk scheinen genügend unterscheidende Merkmale gegeben zu sein, um diese Ironie von der klassischen Ironie der Tradition durch die Epochenbezeichnung romantische Ironie abzuheben, selbst wenn ihr damit alle Vorurteile angeheftet werden, die sich mit dem Wort romantisch verbinden.

Natürlich gibt es grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Arten der Ironie, die Schlegel zum Beispiel in der Haltung der Reflexion erblickt hat. Für die selbstkritische Betrachtungsweise der Sokratischen Ironie verwandte er gern die Bezeichnung „Philosophie der Philosophie“ (FS 2, S. 160), wogegen er die dichterische Ironie in Analogie dazu als „Poesie der Poesie“ benannte (FS 2, S. 204). Auf Grund dieser und anderer Gemeinsamkeiten ließe sich also das Argument entwickeln, daß die Aufteilung der Ironie in diese beiden Typen unnötig und bloß pedantisch sei und man sich mit der selbstkritischen Reflexion als ihrem grundlegenden Merkmal begnügen könne. Der schärfste Einwand gegen die Aufgliederung in eine klassische und eine romantische Ironie besteht aber darin, daß weder Friedrich Schlegel noch einer der anderen Vertreter der Frühromantik von einer „romantischen Ironie“ sprechen und diese Bezeichnung offensichtlich eine retrospektive, von außerhalb stammende Begriffsprägung ist, mit der die besondere Art von Ironie dieser Autoren, eben weil sie Romantiker waren, auch den Namen „romantische Ironie“ erhielt.

Sieht man sich die Schriften der Frühromantiker auf diesen Begriff hin näher an, dann zeigt sich, daß es zwar Belegstellen für diesen gibt, aber ebenfalls tritt dabei in Erscheinung, daß diese Stellen sich als verläßliche Bezeichnungen sofort wieder auflösen, wenn man sie näher in Betracht zieht. Diese Fragmente finden

sich in Notizheften aus dem Jahre 1797, die Schlegel für seinen eigenen Gebrauch führte, aber nicht veröffentlichen wollte. Das erste von ihnen lautet:

Shakespeare ist in der Liebe, in Phantasie und Sentimentalität, bis zur Ironie gekommen; also die seinige durchaus romantisch. Nicht so die des Ariosto (FS 16, S. 126).

Phantasie und Sentimentalität sind nach der frühromantischen Theorie die beiden Grundmerkmale des Romantischen (FS 2, S. 333–34). Wenn ein Autor wie Shakespeare es darin „bis zur Ironie", d. h. bis zum von Reflexion und Selbstkritik durchdrungenen Ausdruck von Phantasie und Sentimentalität gebracht hat, dann kann man ihn wohl „ohne Übertreibung den *Gipfel der modernen Poesie* nennen" (FS 1, S. 249). Seine Ironie ist damit wesentlich romantischer Natur. Das zweite Fragment bezieht sich ebenfalls auf Shakespeare und bezeichnet einige literarische Qualitäten in seinem Werk wie Parodie, dramatische Form, Witz und Ironie. Hier ist die Ironie jedoch nicht direkt als romantische benannt, sondern nur in einem abgeleiteten Sinne so bezeichnet:

Die *Parodie* der dramatischen Form bei Shakespeare entspringt wohl aus ihrer Unangemessenheit für das romantische Kunstwerk. – Die Ironie macht Shakespeares Witz so erhaben zart (FS 16, S. 127).

Das dritte Fragment ist relativ kurz und lautet:

Auch Petrarca hat romantische *Ironie* (FS 16, S. 145).

Es besagt, daß auch Petrarca diese auszeichnende Qualität des romantischen Stils besitzt, die Ariosto offensichtlich abgegangen ist. Das letzte Fragment bezieht sich nicht mehr auf einen einzelnen Dichter, sondern auf die beiden Grundmerkmale des romantischen Dichtungsstils, das Phantastische und das Sentimentale selbst, und vertritt die Ansicht, daß man bei einem gründlichen, radikalen oder absoluten Ausdruck derselben von selbst zur romantischen Ironie gelangen werde:

Absolute Sentimentalität und absolute Phantasie [oder absolute Phantastik] führt auch ohne Universalpoesie zu Romantischem oder zur romantischen Ironie (FS 16, S. 146).

Wie in diesen Beispielen deutlich zum Ausdruck kommt, bezieht sich der Terminus romantische Ironie nicht auf die von uns so benannte Romantik, die es damals noch gar nicht unter diesem Namen gab, sondern auf jenes Zeitalter, das von den Brüdern Schlegel als romantisch angesehen wurde und in der Literatur von Dante, Boccaccio, Cervantes und Shakespeare repräsentiert ist, also das späte Mittelalter und die Renaissance. Schlegel sagt dazu: „Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbt herstammt" (FS 2, S. 335). Wenn die Bezeichnung romantische Ironie auf die Autoren der frühromantischen Schule

angewandt wird, handelt es sich demnach um eine Bezeichnung späterer Historiographen und Literaturkritiker. Dies geht schon daraus hervor, daß die Frühromantiker gar nicht das Bewußtsein hatten, selbst zur Romantik zu gehören, die für sie auf das späte Mittelalter und die Dichtung der Renaissance beschränkt war. Allenfalls kann man bei ihnen in einem abgeleiteten und analogen Sinne von der Romantik sprechen, weil sie bestimmte Merkmale dieser romantischen Literatur, die unter der Vorherrschaft des Klassizismus unterdrückt worden waren, zu neuem Leben erwecken wollten.

Wegen dieser terminologischen Komplikationen ist verschiedentlich vorgeschlagen worden, die Unterscheidung einer romantischen Ironie im Gegensatz zu einer klassischen überhaupt fallen zu lassen und sich stattdessen mit der bloßen Bezeichnung der Ironie zu begnügen. So vertritt Cyrus Hamlin zum Beispiel den Standpunkt, Schlegels Verwendung des Ironiebegriffs erlaube keine gegensätzliche Unterscheidung zur klassischen Ironie („contradistinction to classical irony"), weil es sich bei der beiden Äußerungsarten gemeinsamen Ironie um eine fundamentale Beschaffenheit des Diskurses handele, die zur Form und Funktion der literarischen Sprache einfach hinzugehört. Die Art von selbstreflektierendem Diskurs, welche die Ironie konstituiert, sei dem Platonischen Dialog ebenso wie dem modernen Roman eigentümlich, wobei es sich im wesentlichen um eine Reflexion über die Grenzen der Sprache, die historische Endlichkeit, mit einem Wort über die condition humaine handele.[47] Klassische Ironie und romantische Ironie bringen mit anderen Worten dasselbe zum Ausdruck und deshalb seien die Adjektive überflüssig.

Lilian Furst argumentiert noch schärfer gegen den Gebrauch der Bezeichnung romantische Ironie und fragt, ob diese „ein völlig unabhängiges und verschiedens Phänomen" sei oder nur eine „Variante" der Ironie: „wenn die romantische Ironie eine eigenständige Kategorie ist, sind ihre Demarkationslinien historischer oder modaler Natur? Sollen wir die allgemeine Annahme akzeptieren, daß die romantische Ironie während der Zeit der Romantik begann und daß Friedrich Schlegel ihr ‚Vater' ist? Oder sollten auch ihre zeitlich früher liegenden Manifestationen in den Werken von Cervantes, Sterne und Diderot berücksichtigt werden?" Außerdem verbindet sich mit diesen Fragen ein methodologisches Problem im Sinne der Gefahr, den Wagen vor das Pferd zu spannen, oder der noch größeren Gefahr einer Unentschiedenheit darüber, was der Wagen und was das Pferd sei. Lilian Fursts Lösung dieser Probleme ist eine pragmatische. Sie will diese Fragen von Fall zu Fall entscheiden und sich vorläufig mit der Annahme begnügen, daß die Ironie im Verhalten des Autors zu seinem Werk zum Aus-

---

[47] Cyrus Hamlin, „Platonic Dialogue and Romantic Irony," *Canadian Review of Comparative Literature* (1976), S. 6–7.

druck komme und daß die verschiedenen Arten in diesem Verhalten schließlich auch verschiedene Arten und Grade von Ironie zum Ausdruck bringen.[48] René Bourgeois sieht dagegen, wie bereits erwähnt, in der Verwendung der Bezeichnung romantische Ironie keine Gefahr und bestimmt diese als „conscience du jeu dans l'oeuvre et sur l'oeuvre"[49].

Ähnlich scheint Raymond Immerwahr die Verhältnisse zu beurteilen, der sich mit dem Unterschied zwischen romantischer und allgemeiner Ironie vielleicht mehr als jeder andere beschäftigt hat.[50] Er sieht im Auftreten der romantischen Ironie zur Zeit Schlegels eine neue Manifestation der Ironie, die auch mit einem Beiwort bezeichnet und damit von der klassischen und rhetorischen Ironie abgehoben werden sollte, selbst wenn dies Beiwort mißverständlich ist und sich sowohl auf die Ironie Boccaccios als auch auf die von Tieck beziehen läßt. Der Unterschied zwischen der klassischen und der romantischen Ironie liegt für Immerwahr darin, daß Ausdruck und Bedeutung für die klassisch-rhetorische Ironie auseinanderliegen, in der romantischen Ironie aber gleichzeitig sind. Während in der rhetorischen Ironie das Gesagte vom Gemeinten verschieden ist und der Ironiker vorgibt, ernsthaft zu sein, während er in Wirklichkeit scherzt, fällt in der von Schlegel konzipierten Ironie der Ernst mit dem Scherz zusammen und das Gesagte und Gemeinte finden gleichzeitig statt.[51] Ob sich diese Annahme angesichts der Sokratischen Ironie aufrecht erhalten läßt, bleibt fraglich, vor allem, wenn man aus der Schlegelschen Charakterisierung derselben die Feststellung herausgreift: „In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen und alles tief verstellt" (FS 2, S. 160). Es scheint demnach, daß mit bloß begrifflichen Unterscheidungen hier nicht viel erreicht werden kann. Um den besonderen Wurf und die Neuheit der in der Frühromantik konzipierten Ironie zu sehen, muß man sie in den Zusammenhang der Konzeption literarischer Modernität stellen, aus der sie auch hervorgegangen ist.

---

[48] Lilian R. Furst, *The Contours of European Romanticism* (London 1979), S. 17–19.

[49] René Bourgeois, *L'ironie romantique* (Grenoble 1974), S. 37.

[50] Raymond Immerwahr, „The Subjectivity and Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," *The Germanic Review* 26 (1951), S. 153ff.; „Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism," *The German Quarterly* 42 (1969), S. 665ff. Ferner Raymond Immerwahr, *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform. Respublica Literaria* Band 7 (Frankfurt 1972).

[51] Raymond Immerwahr, „The Myth of Friedrich Schlegel's Romantic Irony" (ein Vortragsmanuskript des verstorbenen Freundes in meinem Besitz, von dem ich nicht weiß, ob es veröffentlicht wurde).

3. Das Bewusstsein literarischer Modernität

Das Bewußtsein der Modernität ist untrennbar mit der Idee wissenschaftlichen Fortschritts verbunden, die im siebzehnten Jahrhundert machtvoll von Bacon, Descartes und Pascal eingeführt wurde. Für Bacon hatten Erfindungen wie die des Schießpulvers, des Kompasses und der Buchdruckerkunst so viele Veränderungen im Horizont der Erde hervorgebracht, daß die Gegenwart zu einer Position vorgerückt war, die man als neu ansehen mußte. Weil die Gegenwart berechtigterweise nicht von der Tradition abgeleitet werden konnte, war die Autorität der Tradition aufgehoben, was die Wahrheit zu einer Tochter der Zeit und nicht der Autorität werden ließ.[1] Wie hier bemerkbar wird, schloß das Bewußtsein der Modernität ursprünglich eine starke Selbstbehauptung gegenüber der überwältigenden und vorherrschenden Autorität der Alten ein. Das Bewußtsein der Modernität war von einem selbstreflexiven Zeitbewußtsein begleitet, das ganz natürlicherweise eine Selbstrechtfertigung verlangte. Denn modern zu sein bedeutete in erster Linie Abschied von den Vorbildern der Vergangenheit, eine Dezentrierung der gewöhnlichen Ansicht der Welt sowie die Notwendigkeit, normative Maßstäbe aus sich selbst zu entwickeln. Da ein derartiges Bewußtsein mit der Öffnung gegenüber der Zukunft verbunden ist, führte dies zu dem Resultat, daß sich der Augenblick eines Neubeginns, mit dem sich die Modernität konstituiert, immer wieder von neuem vollzieht.

Diese Überlegungen machen sich seit dem siebzehnten Jahrhundert in Schriften bemerkbar, in denen die Modernität thematisiert und gleichzeitig problematisiert wird. Denn über die Modernität zu schreiben, besonders die eigene, ist ein Akt, der auf unvermeidliche Weise Geschichte erzeugt und damit die Modernität in die Vergangenheit verweist. Keine direkte Schreibweise kann diesem Paradox entgehen. Als der extremste Ausdruck der Zeit ist die Modernität wie eine endlose Zündschnur, die sich immer weiter verzehrt. Indem er dies Paradox vor Augen hatte, schrieb Nietzsche über das Dasein, daß dieses „nur ein ununterbrochenes Gewesensein ist, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen“ (NIE 1, S. 249). Von einem nur geringfügig davon verschiedenen Standpunkt aus bestimmte Foucault die Aufgabe des

---

[1] Francis Bacon, *Novum Organon*, hg. von Thomas Fowler (Oxford 1899).

Philosophen damit, das Heute und das, was wir heute sind, zu erklären. Jedoch schlug er vor, daß wir dies tun sollten, ohne das Heute als den Augenblick der größten Verdammnis oder den Morgen eines Sonnenaufganges zu erklären, und fügte hinzu: „Nein, es ist ein Tag wie jeder andere, oder besser: es ist ein Tag genau nicht wie jeder andere“.[2] Dies Bewußtsein der Modernität stellte sich aber zuerst und am leichtesten im Bereich der Naturwissenschaften ein.

In der *Einleitung zur Abhandlung vom leeren Raum* von 1647 hatte Pascal seine unbeeinträchtigte Ehrfurcht vor dem klassischen Altertum bereits abgelegt, von der er in seinem Brief vom 15. November 1647 an Perier noch gesprochen hatte und die ihn zunächst veranlaßte, Denkweisen wie die des *horror vacui*, d. h. die Ablehnung einer leeren Raumvorstellung, von den Alten zu übernehmen und zu akzeptieren, während Evidenz und Erfahrung ihn nun nötigten, diese aufzugeben. Jetzt ging es ihm nicht mehr darum, die Ergebnisse der Alten als Ziel des eigenen Studiums aufzufassen, sondern als Mittel zu verwenden, um diese zu übertreffen. Ihm war klar, daß jeder einzelne Mensch wie auch die Menschheit insgesamt auf Grund eines besonderen Vorrechtes von Tag zu Tag in den Wissenschaften avancierten und ständigen Fortschritt machten. Daß es sich hierbei aber für Pascal allein um einen Fortschritt in den Wissenschaften handelt, ergibt sich aus seiner Unterscheidung zwischen historisch orientierten, auf dem Gedächtnis und der Autorität beruhenden Nachforschungen (wie der Historie, der Geographie, der Jurisprudenz, den Sprachwissenschaften, besonders aber der Theologie) und den auf Vernunft und Experiment gründenden Wissenschaften (wie der Geometrie, der Arithmetik, der Musik, der Physik und der Medizin). Während die Kenntnisse in der ersten Gruppe von Nachforschungen begrenzt und vollendbar sind, lassen sich wissenschaftliche Kenntnisse, die auf Vernunft und Experiment beruhen, immer weiter vermehren und vervollkommnen (BP, S. 529–31). Allein auf der Grundlage dieser rationalen Art von Wissenschaften erfreute sich Pascal im Vergleich mit den Alten des „Vorsprungs, den wir ihnen gegenüber haben“, und er versicherte: „Unsere Sehweise hat mehr Ausdehnung ... wir sehen mehr als sie“ (BP, S. 532).

Die Anerkennung von Fortschritt und Modernität war sogar noch eingeschränkter für die Künste, die Literatur und die Poesie, d. h. die Gegenstände der Einbildungskraft und des Geschmacks. Fortschritt und Perfektibilität waren das Vorrecht der Philosophie, der Wissenschaften, der Technologie, von den Künsten aber ausgeschlossen. Erst spät im achtzehnten Jahrhundert setzten sich Vorstellungen von Fortschritt, Perfektibilität und Modernität auch im ästhetischen Bereich durch. Während der Gang der Wissenschaften und der Philosophie als unendlich angesehen wurde, hatte man für die Poesie und die Künste einen durch

[2] Michael Foucault, „Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit? – Ein Gespräch,“ *Spuren-Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* 1–2 (1983), S. 7.

die stets gleichbleibende Menschennatur festgesetzten Punkt angenommen, über den die artistische Schöpfungskraft nicht hinauszugelangen vermochte. In bezug auf den historischen Status der Wissenschaften und der Künste, die Bereiche der Vernunft und der Einbildungskraft, macht sich in der Sehweise der europäischen Klassik ein charakteristischer Gegensatz bemerkbar, insofern für die Wissenschaften eine unabschließbare Vorwärtsbewegung angenommen wurde, während für die Künste die Voraussetzung galt, daß diese in der Bewegung des Kreislaufs immer wieder in einen Zustand vollendeter Selbstidentität, nämlich den des guten Geschmacks und der richtigen Normen, zurückkehren würden, von dem sie in Perioden der Entartung und Barbarei abgewichen waren.

Die philosophische Grundlage für diese Annahme war offensichtlich die Überzeugung, daß die Philosophie und die Wissenschaften ebenso unendlich wie die Wahrheit und die Natur sind, wogegen die Künste und die Poesie einen Punkt der Vollkommenheit haben, der durch die unveränderliche Natur des Menschen bestimmt ist, und über den sie nicht hinauszugehen vermögen.[3] In diesem Sinne heißt es in der *Enzyklopädie*: „Die grundlegenden Regeln des Geschmacks sind durch alle Jahrhunderte hindurch dieselben, weil sie sich aus den unveränderlichen Eigenschaften des menschlichen Geistes herleiten" (E 2, S. 608–11). Von Modernität im vollen Sinne des Wortes und mit allen damit verbundenen Konsequenzen läßt sich folglich erst von dem Zeitpunkt an sprechen, an dem dieses Prinzip aufgegeben wurde. Es scheint deshalb plausibel zu sein, die historische Grenzlinie für ein voll entwickeltes Modernitätsbewußtsein bei jener Phase der abendländischen Geschichte anzusetzen, bei der, wie dies zu Beginn der Romantik am Ende des achtzehnten und zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts der Fall ist, die Dichtung, die Literatur und die Künste zum erstenmal in einem Prozeß beständiger Progression oder Erneuerung gesehen wurden. Dies scheint tatsächlich die entscheidende Überwindung der klassischen Doktrin und die Bekundung eines Modernitätsbewußtseins in der Literatur gewesen zu sein. Während die klassische Konzeption einer zyklischen Bewegung der Literatur- und Kunstgeschichte das künstlerische Schaffen an einen unüberschreitbaren Punkt der Vollkommenheit festband, setzte die Vorstellung der unendlichen Perfektibilität den Gang der Poesie frei für immer neue Schöpfungen. Wie man leicht sieht, sind alle Eigenschaften der neuen Auffassung der Poesie eng mit der Vorstellung der unendlichen Perfektibilität verknüpft: das Verständnis der Poesie als schöpferische und nicht nachahmende Tätigkeit; die Einbildungskraft und das Genie des Dichters; und die Überwindung des hierarchischen Verständnisses der Gattungen zugunsten der Annahme eines historischen Wandels und einer Entwicklung der Gattungen. Sogar das Lesen und das Verstehen der Literatur

[3] Siehe zum folgenden mein Buch *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution* (Paderborn 1989).

wurde in diesen Prozeß einer unendlichen Perfektibilität hineingenommen. Dieser entscheidende Schritt vollzog sich in den verschiedenen europäischen Nationen ungefähr zur selben Zeit. Nun schien der Streit der Alten und der Modernen auf dem Gebiet der Poesie endgültig zugunsten der Modernen gewonnen zu sein und das Zeitalter der Modernität wirklich begonnen zu haben.

Ereignisse in anderen Bereichen der Geschichte scheinen dieser Zäsur zu entsprechen. Das augenfälligste ist die Französische Revolution von 1789, die einen entscheidenden Wendepunkt im sozialen und politischen Leben Europas mit sich brachte und eng mit dem Beginn der Romantik zusammenhängt. Für viele Kritiker ist die Romantik nur ein anderer Ausdruck jener sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ereignenden Umwälzung, von der die Französische Revolution im Bereich der Politik und Gesellschaft das sichtbarste Zeichen ist. Die Philosophie läßt sich als weitere Evidenz für eine Neuorientierung in dieser Zeit anführen. Kant hatte im Vorwort zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* von 1787 die neue, von ihm eingeführte Art der philosophischen Spekulation als Kopernikanische Wende in der Philosophie bezeichnet, als eine Verlagerung der Sehweise von den Gegenständen der Erkenntnis hinweg und auf das wahrnehmende Subjekt der Erkenntnis zurück. Die Anhänger seiner Lehre bezeichneten Kants Innovation schon bald als eine Revolution in der Philosophie und sahen in ihr ein Indiz für die allgemeine Umwälzung in ihrer Zeit. Das späte achtzehnte Jahrhundert war damit durch wenigstens drei Revolutionen gekennzeichnet, wobei es sich in jedem Fall um die Überwindung einer alten Ordnung, eines ancien regime, zugunsten einer modernen Sehweise der Dinge handelte.

Jedoch zeigte sich auf Seiten der Vertreter der Künste und der Poesie ein grundsätzlicher Widerstand gegen die Tendenz, sich so rückhaltlos und ohne jede Einschränkung auf die Seite der Modernität zu stellen. Eine ähnliche Zurückhaltung macht sich auf Seiten der Historiker bemerkbar, wenn es darum geht, dem Anfang der Moderne ein genaues Datum zu geben. Einerseits ist man geneigt, das wahre Auftreten der Moderne auf einen Zeitpunkt zu vertagen, wenn diese einen deutlicheren Ausdruck gefunden hat. Gibt man dieser Neigung nach, dann rückt der Anfang der Moderne vom siebzehnten Jahrhundert, dem naturwissenschaftlichen Ansatz, zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, den modernen Revolutionen in verschiedenen Lebensbereichen, hinauf zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts, dem Erwachen einer zunehmenden Kritik und Selbstkritik im modernen Bewußtsein, und dann sogar noch bis zu unserer eigenen Zeit, gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Entstehen der Postmoderne als eine intensivierte Kritik der Voraussetzungen der Moderne interpretiert werden kann. Man gelangt so zu immer jüngeren Zeitbestimmungen für den Anbruch der Moderne. Bei der entgegengesetzten Tendenz verlagert sich der Anbruch der Moderne auf immer frühere Zeitpunkte, vom wissenschaftlichen Selbstbewußtsein des europäischen Rationalismus zurück zur Reformation, von

da zur Renaissance, den eschatologischen Erwartungen, die sich im Mittelalter mit dem Jahre 1200 verbanden, möglicherweise zum Abschied von der alten Welt durch die Entstehung des Christentums. Die Skepsis gegenüber eindeutigen Epochenbrüchen verstärkt sich durch die Erfahrung einer fehlenden Entsprechung zwischen allen kulturellen Bereichen bei derartigen Ereignissen. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, den Anbruch des Modernitätsbewußtseins innerhalb der Literatur zu bestimmen.

I.

Die ersten Anzeichen für eine Veränderung in der Vorherrschaft des klassischen Griechenland und Rom über das moderne Europa in den Bereichen der Literatur und der Künste machen sich in der sogenannten *querelle des anciens et des modernes*, dem berühmten Streit der Alten und Modernen bemerkbar, der zwischen den Anhängern der klassischen Kunst und den Fürsprechern des modernen Stils ausgefochten wurde. Dabei handelt es sich um eine für den Ursprung des Modernitätsbewußtseins grundlegende literarische Debatte, die im siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vor allem in Frankreich und England, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts mit einem neuen Elan auch in Deutschland geführt wurde. Inspiriert von der Bedeutung des Zeitalters Ludwigs XIV. und der Größe seiner Dichter Corneille und Racine oder überzeugt von der Einzigkeit des dramatischen Genies Shakespeares, suchten Kritiker wie Fontenelle, Saint-Evremond und Perrault oder Swift, Dryden und Hume die überwältigende Last der klassischen Antike abzuschütteln und der Moderne Recht auf Eigenständigkeit und Selbstvertrauen zu vermitteln. Nun versuchte man nachzuweisen, daß das moderne Zeitalter nicht nur über die *Physik* des Aristoteles hinausgewachsen war, sondern ebenfalls künstlerische Schönheiten geschaffen hatte, von denen in seiner *Poetik* nichts zu finden war. Nun wurden die Ideen des Fortschritts und der Perfektibilität, die man zur Beschreibung der Ereignisse in der Philosophie und den Wissenschaften verwandt hatte, auch für die Dichtung und die Künste in Betracht gezogen. Aber im Gegensatz zu den Naturwissenschaften, für welche die Idee des Fortschritts bereits eine feststehende Kategorie zu dieser Zeit war, blieb der Bereich der Literatur, der Künste und der Einbildungskraft und des Geschmacks von der Vorstellung der unwandelbaren menschlichen Natur bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein beherrscht.

Diese ambivalente Haltung zeigt sich selbst bei den Fürsprechern der Moderne und läßt auf einen grundsätzlichen Widerstand auf Seiten von Schriftstellern und Kritikern schließen, sich ausgesprochen als modern zu bekennen. Die promoderne Parteinahme schien nämlich eine antiklassische Einstellung zu erfordern, welche die Fürsprecher der Moderne dadurch zu umgehen suchten, daß sie ihrer Argumentation eine konfigurierte Struktur, Doppeldeutigkeit und Ambivalenz

verliehen. Fontenelle ist ein typischer Fall für diese doppeldeutige Modernität. In seiner *Digression über die Alten und Modernen* von 1688 erklärt er, daß die ganze Frage des Vorrangs der Alten und Modernen sich darauf zurückführen läßt, „ob die Bäume, die man damals in der Landschaft sah, höher als die heutigen waren". Er war der Meinung, daß „wenn unsere Bäume so hoch wie in den damaligen Zeiten sind, wir auch Homer, Platon, und Demosthenes gleichkommen" (FO, S. 358). Denn wenn sich die Alten im Vergleich zu uns in einer günstigeren Position befunden hätten, dann wäre, ebenso wie die Bäume höher und schöner gewesen wären, das „Gehirn in jenen Tagen auch besser arrangiert" gewesen. In Wirklichkeit steht der Natur jedoch „nur ein bestimmter Lehm zur Verfügung, der immer derselbe ist". Während aber Jahrhunderte keine „natürlichen Unterschiede unter Menschen" hervorbringen, geschieht dies durch verschiedene Klimazonen und andere äußere Einflüsse, und dies ist in den verschiedenen Charakteren der Nationen augenscheinlich (FO, S. 360).

Im Gegensatz zu den Wissenschaften und der Philosophie, so fährt Fontenelle in seiner *Digression* fort, erfordern die Beredsamkeit und die Poesie nur eine begrenzte Zahl von Ideen und unterstehen hauptsächlich der Einbildungskraft. Vollkommenheit kann in diesen Künsten deshalb „in ein paar Jahrhunderten" erreicht werden (FO, S. 363). Wenn wir aber einmal entschieden haben, daß die Alten den Punkt der Vollkommenheit erreicht haben und nicht übertroffen werden können, sollten wir von dort aus noch lange nicht folgern, daß man ihnen nicht gleichkommen könne (FO, S. 365). Solche Gleichheit läßt sich nicht leicht messen. Wenn man die Griechen mit den Römern vergleicht, scheinen sie hinter den Römern zurückzustehen, und die Römer erscheinen moderner als die Griechen (FO, S. 364). Die Menschheit ist wie ein lebendes Wesen, das nicht altert. Eines Tages, so argumentiert Fontenelle, wird seine eigene Zeit, das Zeitalter Ludwigs XIV., ein Zeitgenosse der Griechen und Römer, nämlich alt geworden sein (FO, S. 368). Wenn die großen Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts nur mildtätige Gefühle gegenüber der Nachwelt hätten, würden sie spätere Zeitalter warnen, ihnen nicht zu viel Bewunderung zu schenken (FO, S. 369). Obwohl selbst ein Moderner, empfindet Fontenelle dennoch eine grundlegende Gleichheit zwischen den Alten und Modernen (FO, S. 360) und sagt: „Ich würde die Natur mit einer Waage in ihrer Hand malen, wie die Gerechtigkeit, um anzuzeigen, daß sie alles, was sie unter den Menschen austeilt, beinahe gleichmäßig abwiegt und abmißt, Glück und Talent, Vorteile und Nachteile der verschiedenen gesellschaftlichen Positionen, Leichtigkeiten und Schwierigkeiten, die mit den Angelegenheiten des Geistes verbunden sind" (FO, S. 368).

Das beste Beispiel eines solch verfeinerten und komplizierten Modernitätsbewußtseins aus dem englischen „quarrel between the ancients and the moderns" ist Drydens *Essay über dramatische Poesie* (1668, revidierte Version von 1684). Vier geistreiche und gebildete Gesprächspartner, die auf einem Boot die Themse

hinunterfahren, beginnen eine Unterhaltung über kritische Gegenstände der Dichtung, die sich schon bald auf den Unterschied zwischen den Alten und Modernen auf dem Gebiet des Dramas konzentriert und nicht nur das französische Theater, sondern ebenfalls die Entwicklung der englischen Bühne von Beaumont, Fletcher und Jonson bis zu Shakespeare einschließt. Unter den Gesprächspartnern entdecken wir bald die Stimme von Dryden (Neander). Er sieht in Shakespeares Drama eine neue Ausdrucksform der Literatur, die sich nicht mehr auf Regeln und Etikette sondern auf Lebensfülle, Humor, Leidenschaft und „Witz" gründet. Er bezeichnet Shakespeare als den „Homer, oder Vater unserer dramatischen Dichter", als denjenigen unter den alten und modernen Poeten, der die „größte und umfassendste menschliche Seele" hatte. Aber als die vier Freunde in Somerset Stairs landen und an Land gehen, haben sie sich über nichts verständigt, jeder hat seine Meinung geäußert und Offenheit gegenüber den Argumenten der anderen gezeigt. Dryden hob später die skeptische, ironische Stimmung hervor, welche diese Unterhaltung beherrschte, indem er sie mit der Argumentationsweise in Platons Dialogen verglich. Er sagte: „Mein ganzer Diskurs war skeptisch, und zwar in der Art der Gedankenführung, die von Sokrates, Platon und den alten Akademikern verwandt wurde." Er fügte hinzu: „Wie man sieht, ist es ein Dialog, der von Personen verschiedener Meinungen gehalten wird, deren Meinungen alle im Zweifel belassen sind und generell von den Lesern entschieden werden müssen".[4]

Das Gefühl einer Überlegenheit über die Alten kann am besten unter Kritikern auf dem Gebiet der Tragödie entdeckt werden. Perrault hatte zum Beispiel rückhaltlos die Tragödie von Corneille und Racine über die der Griechen gestellt. Die Alten, so argumentierte er, kannten die sieben Planeten und die Anzahl der Sterne genauso gut wie die Gelehrten seiner eigenen Zeit, aber sie wußten nichts von den Satelliten der Planeten oder der großen Zahl von kleineren Sternen, die seitdem entdeckt worden waren (PAM 2, S. 29–30). Auf ähnliche Weise kannten sie „die Leidenschaften der Seele, aber nicht die Affinitäten kleinerer Zuneigungen und geringfügiger Umstände, welche diese begleiten." Wie die Anatomie neue Tatsachen über das menschliche Herz entdeckt hat, die der Kenntnis der Alten entgangen waren, so hat das moralische Wissen menschliche Neigungen, Abneigungen, Begierden und Abscheu in Erfahrung gebracht, von denen die Alten keine Ahnung hatten. Perrault war davon überzeugt, daß man in den Werken der Schriftsteller seiner Zeit – in ihren moralischen Abhandlungen, ihren Tragödien, Romanen und rhetorischen Schriften – Tausende von delikaten Gefühlen entdecken könnte, die bei den Alten nicht vorhanden sind (PAM 2, S. 30–31).

---

[4] *Essays of John Dryden*. Herausgegeben von W.P. Ker (New York 1961), S. 124.

Dies ist ein grundsätzlicher Gedankengang in der kritischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts, der eng mit dem literarischen Diskurs der Moderne verbunden ist. Saint-Evremond, der vielleicht unverblümteste Fürsprecher für die Modernen in dieser Debatte über die Tragödie, erklärte in seiner Abhandlung *Über alte und moderne Tragödie* von 1672, daß die *Poetik* des Aristoteles genauso veraltet sei wie seine *Physik*. Ebenso wie Descartes und Gassendi in den Naturwissenschaften Wahrheiten erkannt hatten, die Aristoteles unbekannt waren, so hat Corneille „Schönheiten für die Bühne geschaffen, von denen Aristoteles nichts wußte" (AMT, S. 171). Saint-Evremond war überzeugt, daß, wenn die besten Werke der Antike in dieser Gattung, zum Beispiel der *Oedipus Rex* des Sophokles, mit derselben Kraft des Originals ins Französische übersetzt würden, wir zur Einsicht gelangten, „daß nichts in der Welt grausamer und mehr den Gefühlen entgegengesetzt erscheint, welche die Menschheit haben sollte" (AMT, S. 182), als dieses Werk. Fontenelle hatte in seiner *Digression über die Alten und Modernen* von 1688 die Ansicht vertreten, daß sich die besten Werke des Sophokles, Euripides oder Aristophanes nicht gegen die Tragödien und Komödien aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. behaupten könnten und „daß nichts den Fortschritt so hindere und den Geist beschränke wie eine übertriebenen Bewunderung der Alten" (FO, S. 368–69). Sogar Boileau, der bedeutendste Fürsprecher für die Alten, gab zu, daß das Zeitalter Ludwigs XIV. Neuerungen in der dramatischen Kunst erlebt hätte, die Aristoteles unbekannt waren. Aber er richtete an Perrault, seinen hauptsächlichen Gegner in dieser Auseinandersetzung, auch die rhetorische Frage, ob er verneinen könne, „daß Corneille von Livius, Dio Cassius, von Plutarch, von Lukan und Seneca nicht den letzten Schliff übernommen hätte", oder „daß es Sophokles und Euripides waren, die Racine machten", oder „daß es Plautus und Terenz waren, in deren Werken Molière die größten Feinheiten seiner Kunst erlernte".[5]

Das Gefühl einer entschiedenen Überlegenheit der französischen klassischen Tragödie nahm im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts erheblich zu. In seiner *Abhandlung über die alte und moderne Tragödie* von 1748[6] erklärte Voltaire, daß es einen starken Mangel an Urteilskraft zum Ausdruck bringen würde, wenn man nicht wahrzunehmen vermöchte, „wie sehr die französische Bühne die griechische durch Darstellungskunst, Erfindungskraft und zahllose besondere Schönheiten übertreffe". Indem sie die griechische Mythologie durch Geschichte ersetzte und Politik, Ehrgeiz, Eifersucht und die Leidenschaften der Liebe als vorherrschende Elemente ins Theater einführte, erreichte die französische Tragö-

---

[5] Nicolas Boileau-Despréaux, *Oeuvres complètes* (Paris 1966).

[6] Als Vorwort zu Voltaires Tragödie Sémiramis (1748) veröffentlicht. Zitiert nach den *Oeuvres complètes de Voltaire* (Kehl 1785), Bd. 3., S. 357–391.

die nach ihm eine viel treuere Nachahmung der Natur. Eine weitere bedeutende Unterscheidung zwischen alter und moderner Tragödie kann in der großen *Enzyklopädie* von 1751–1772 gefunden werden. Indem er einen Gedanken aufgreift, der bereits in Fontenelles *Reflexionen über die Poetik* von 1742 entwickelt war, klassifiziert der Autor des Artikels über die Tragödie, Jean-François Marmontel, diese Gattung nach zwei verschiedenen Ursachen des tragischen Mißgeschicks, von denen die eine außerhalb unserer selbst, die andere in uns liegt (E 33, S. 840). Die alte Tragödie wird als ausschließlich auf äußeren Ursachen beruhend beschrieben: „dem Verhängnis, dem Ärger der Götter oder ihrem unmotivierten Willen – Schicksal mit einem Wort" (E 33, S. 841). Im modernen System ist die Tragödie nicht mehr ein Bild der Unglücksfälle des Menschen als Sklave des Schicksals, sondern seiner eigenen Leidenschaften. Der Kern der tragischen Handlung ist ins menschliche Herz verlagert. Dies ist wenigstens in der modernen Tragödie der Fall, die von Corneille geschaffen wurde. Nach dem „Wiederauferstehen der Künste", d. h. der Renaissance, war er es, der eine neue Quelle tragischer Ereignisse erkannte, die sich scharf von der fabulösen Geschichte unterschied, an welche die griechische Tragödie gebunden war. Und mit dieser Entdeckung „erkannte das moderne Europa den Typ der Tragödie, welcher der seinige war" (E 33, S. 845).

Aber selbst diejenigen, welche deutlich die Überlegenheit der Modernen über die Alten in der Literatur und Dichtung vertraten, lehnten es ab, die Ideen des Fortschritts und der Perfektibilität auf diesen Bereich anzuwenden. Der Grund für ihr Widerstreben bestand einfach darin, daß sie sich selbst nicht mehr als Teil der großen Blütezeit der Literatur und der Künste sahen, welche das Zeitalter Ludwigs XIV. gekennzeichnet hatte, sondern sich bereits auf der Seite des Niedergangs von diesem Punkt der Vollkommenheit erblickten. Der Grund für diesen Niedergang bestand aber ihrer Meinung nach im „Wachstum der Vernunft auf Kosten der Einbildungskraft".[7] Perrault hatte angesichts dieser Entwicklung den ihm angenehmen Gedanken formuliert, „daß diejenigen, die uns nachfolgen, wahrscheinlich nicht um viele Dinge zu beneiden sein werden" (PAM 1, S. 99). Voltaire nannte das Zeitalters Ludwigs XIV. das „Zeitalter des Genies", im Vergleich zu dem „das jetzige Zeitalter bloß über das Genie vernünftelt".[8] Diderot sah sich als Dichter, dem die Philosophie die Saiten seiner Leier zerschnitten hatte.[9] Im Salon[10] von 1767 schrieb er: „Die alten Straßen sind mit erhabenen

[7] Siehe hierzu René Wellek, „The Price of Progress in Eighteenth Century Reflections on Literature," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 151–155 (1976), S. 2265–2284.

[8] Voltaire, „Défense du siècle de Louis XIV," *Oeuvres complètes*. Herausgegeben von Louis Moland, 52 Bände (Paris 1877–85), Bd. 28, S. 338.

[9] Frans Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports: Avec le commentaire inédit de Diderot*. Herausgegeben von Georges May (Yale University Press 1964), S. 85.

[10] Denis Diderot, *Salon* (1767). Herausgegeben von Jean Szénec und Jean Adhémar (Oxford University Press 1963), Bd. 3, S. 336.

Vorbildern besetzt, die man sich nur mit Verzweiflung nachzuahmen getraut. Man schreibt Poetiken; man erfindet neue Gattungen; man wird sonderlich, bizarr, maniriert.“ Solche Überlegungen waren von Spekulationen über den Ursprung der Sprache begleitet, nach denen die ersten Stufen in einer imaginierten Ursprungsgeschichte der Sprache konkret, metaphorisch und poetisch waren, während die nachfolgenden zunehmend farblos, künstlich, abstrakt und philosophisch wurden.

II.

Es scheint deshalb evident zu sein, daß eine völlig neue Konzeption der Dichtung und ein grundlegend neuer Sinn für die Modernität in Erscheinung treten mußte, als das klassische Vorbild der Literatur durch eine Vorstellung der Literatur abgelöst wurde, die in einem Prozeß unendlicher Progression befindlich ist. Dieser entscheidende Schritt vollzog sich in verschiedenen europäischen Ländern ungefähr zur selben Zeit und bezeichnet den Beginn der Romantik. Indem sie die Idee der Perfektibilität auf die Künste anwandten, schufen diese Schriftsteller eine völlig neue Vorstellung vom literarischen Text, der am Fortschritt der Ideen teilnimmt und in dem lebhaftesten Austausch mit dem gesellschaftlichen Leben steht, an dem die Literatur teilnimmt. Wenn wir den spezifischen Charakter jener literarischen Modernität zu beschreiben hätten, die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in der europäischen Romantik in Erscheinung tritt, würden wir wahrscheinlich zu dem Resultat kommen, daß diese in der Bereitschaft bestand, für die Kunst, vor allem für die Poesie, unbegrenzte Wandelbarkeit und Veränderlichkeit anzunehmen.

Unendliche Perfektibilität war für die Frühromantiker auch ein Ausdruck für ihre Reaktion auf die Französische Revolution. In diesem Sinne erscheint die unendliche Perfektibilität in ihren Schriften als verwirrte Erklärung, erstaunter Ausruf oder als apologetische Antwort – ausgesprochen von jenen, die alle ihre Erwartungen in die Revolution investiert hatten, von ihrem unvorhergesehenen Verlauf bestürzt wurden, und nun einer Folge von Ereignissen Sinn zu geben versuchten, die der Perfektibilität zu widersprechen schien. In einer sonderbaren Verschiebung wurde die Idee, die für das revolutionäre Bewußtsein eine treibende Kraft gewesen war, als Trost oder Rechtfertigung an das Ende der Revolution gestellt, als diese gescheitert war oder versagt zu haben schien. Diese Einstellung ist eng mit dem Versuch verknüpft, den verlorenen Schatz der Revolution, die Befreiung der Menschheit, durch andere als politische und vielleicht auch effektvollere und dauerhaftere Mittel zu bewahren. Diese Transformierung der Revolution in eine universelle und philosophische Emanzipation der Menschheit ist unter den Romantikern in allen europäischen Ländern eine dominierende Vorstellung und erklärt wenigstens teilweise die literarische Modernität, die im

romantischen Zeitalter zutage tritt. Mit ihr beginnen kritische Reflexionen über die Französische Revolution, die vielleicht die wichtigste Antwort auf dies Ereignis bilden. Diese Reflexionen sind untrennbar vom Geist der Moderne, wie er im romantischen Zeitalter im Ausgang von der unendlichen Perfektibilität des Menschengeschlechts erwuchs. Dabei unterscheidet sich die unendliche Perfektibilität beträchtlich von ihrem Verständnis im achtzehnten Jahrhundert. Die unendliche Perfektibilität und die Erfahrung der Modernität verbanden sich nun mit einem Gefühl des Verlusts, mit Wehmut, Melancholie, Ironie und Bedauern, mit einer Haltung des „trotz allem", das heißt mit Gefühlen, die der vertrauensvollen Erwartung im Zeitalter der Aufklärung widersprachen, aber einen wesentlichen Bestandteil der romantischen Mentalität bilden.

Was den Ausbruch der Revolution anbetrifft, so war Madame de Staël, obgleich noch sehr jung zu dieser Zeit, vielleicht besser als jeder andere plaziert, um die verschiedenen Ursachen für dieses Ereignis entwirren zu können. Ihre direkteste Darstellung sind die *Considérations sur la Révolution française*,[11] aber in einem breiteren Verständnis kann ihr gesamtes Werk als Antwort auf die Revolution verstanden werden. Der Text jedoch, in dem sie eine Sehweise zum Verständnis der Revolution entwickelt, ist ihr Buch *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* von 1800 – ein Text, der als sein zentrales Thema die Perfektibilität des menschlichen Geistes hat. Trotz offensichtlicher Mängel in der historischen Gelehrsamkeit ist das Buch, was sein Programm anbetrifft, ziemlich revolutionär und entspricht darin dem Ereignis, auf das es eine Antwort zu geben versucht. Die Behandlung der Literatur vom Standpunkt der Perfektibilität aus bedeutete nicht allein die Aufhebung der klassischen Doktrin, sondern war gleichzeitig ein entschiedener Einsatz für die bevorstehende romantische Revolution in der Literaturtheorie. Mit dieser Theorie erklärte sich Madame de Staël nicht nur als Moderne im Streit der Alten und Modernen, sondern hob auch entscheidende neue Gesichtspunkte in der Anerkennung der modernen Literatur hervor, die vom Gesichtspunkt der Klassik und Klassizistik nicht wahrgenommen werden konnten. Diese bestanden in der Entwicklung zarterer Leidenschaften der Seele, einer vielgestaltigeren Kenntnis des menschlichen Herzens, einer besseren Schätzung der Frau innerhalb der menschlichen Beziehungen und in einer intimeren Wechselwirkung zwischen der Philosophie und der Literatur wie auch zwischen der Literatur und den sozialen Einrichtungen einer bestimmten Epoche. Madame de Staël verglich in diesem Zusammenhang die Autoren des siebzehnten Jahrhunderts, des Zeitalters Ludwigs XIV., mit denen des achtzehnten Jahrhunderts und kam zu dem Resultat, daß man bei den letzteren bereits eine Antizipation jenes großen Wandels wahrnehmen könne, den die Herstel-

---

[11] Madame de Staël, *Considérations sur la Révolution française*. Herausgegeben von Jacques Godechot (Paris 1983).

lung der politischen Freiheit in der Literatur hervorrufen würde. Dies führte unmittelbar zu der Frage: „Aber welche Kraft wird das Talent erst unter einer Regierung erlangen, bei welcher der Geist eine wirkliche Macht ist?“ (LIT, 288).

In dem Buch *Über die Literatur* gibt es ein Kapitel, das als Frau von Staëls besonderer Beitrag zur Debatte über die Alten und Modernen angesehen werden kann. Es ist mit dem Titel überschrieben: *Vom allgemeinen Geist der Literatur bei den Modernen* (LIT, 149–158). Das Prinzip der Einbildungskraft allein, so argumentiert sie dort, würde niemals Bewegung oder Fortgang erlaubt haben, und auf dieser Grundlage hätten die Modernen die Alten nur immer wiederholt. Nur der Gedanke vermochte dazu beizutragen, neue Schätze zu erwerben (LIT, 149). Unter diesem Gesichtspunkt sprach Frau von Staël dem modernen Autor im Vergleich mit dem alten eine bessere Kenntnis der menschlichen Natur zu (LIT, 151). Aus ähnlichen Gründen standen die antiken Tragödien für sie weit unter den modernen (LIT, 70). Für die „délicatesse du goût“, die „philosophie supérieure“, die in Molière bemerkbar sind, brauchte man Jahrhunderte, um den menschlichen Geist auf solche Höhen zu bringen (LIT, 77). Weil die Philosophie bei den Römern der Poesie vorausgegangen war und der Republikanismus in ihrer Welt einen hohen Grad von Vollkommenheit erlangt hatte, war ihre Poesie, besonders aber ihre Rhetorik und Geschichte, besser als die der Griechen (LIT, 96, 113). Das Zeitalter Ludwigs XIV. war jedoch „das bemerkenswerteste von allen in der Literatur“ (LIT, 217), und der Autor, der den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht hatte, war zweifellos Racine (LIT, 224). Und dennoch war dies eine Literatur für Frau von Staël, deren einziger Gegenstand die „plaisirs de l'esprit“ gewesen waren und die zudem von einem Monarchen beherrscht wurde, der den Horizont des Denkens durch religiöse Intoleranz und Aberglauben begrenzte (LIT, 271). Die Behandlung wirklich entscheidender Fragen wie die Analyse von politischen Prinzipien, religiösen Dogmen oder von Machtverhältnissen war dieser Literatur nicht erlaubt. Wegen dieses Fehlens philosophischer Energie mußte diese Literatur hinter der des achtzehnten Jahrhunderts zurückbleiben, wo sie eine Waffe des menschlichen Geistes wurde (LIT, 280). Die ästhetischen Qualitäten von Racine und Fénelon konnten nicht überboten werden, aber Voltaire verband die Anmut des vorigen Jahrhunderts mit der Philosophie des seinigen und wußte, wie man Wahrheiten mit einem geistigen Charme vorträgt, der bislang unvorstellbar gewesen war (LIT, 281).

Dennoch war dies kein uneingeschränktes Lob einer sich stets vervollkommenden Moderne. Dies zeigt sich bereits, wenn man sich nur auf den Gewinn der literarischen Perfektibilität konzentriert, den Frau von Staël als die Erwerbung einer neuen Sensibilität und einer vertieften Kenntnis des menschlichen Herzens beschrieben hatte. Näher betrachtet besteht dieser Gewinn in Erwerbungen wie „der Furcht des Todes, dem Leiden am Leben, der Hingabe ohne Grenzen, dem Unwillen

ohne Maßen" (LIT, 150). Die antike Poesie ist hiernach, um die späteren Unterscheidungen über klassische und romantische Poesie aus *De l'Allemagne* zu verwenden, in voller Identität mit sich selbst, durch eine Selbstgegenwart, eine vollkommene Integralität, und eine uneingeschränkte Lebensfreude gekennzeichnet. Die moderne Poesie kennzeichnet sich demgegenüber durch Heimweh, Nicht-Identität, Verlust der Präsenz, Alterität, Reflexion, Verstellung und Melancholie. Was die jüngste Periode der Literatur, die des französischen Klassizismus anbetrifft, so kennzeichnet sich diese als „die bemerkenswerteste von allen in der Literatur". Dies bedeutet aber, daß der Augenblick für die reine Schönheit der Klassik dahin war und daß es nun statt der selbstgenügsamen „Künste der Einbildungskraft" nur noch die „Literatur" gibt, bei der man aufgrund der in ihr tätigen philosophischen Reflexion keinen Punkt mehr angeben kann, an dem sie zur Ruhe kommt.

In einer Studie von 1970 hat Jean Starobinski eine der verborgenen Verbindungslinien zwischen dem Leben und dem Werk Frau von Staëls, zwischen ihrer eigenen Natur und dem Charakter ihrer Heldinnen, in einer tiefen Ambiguität und einer Doppelbewertung gefunden, was deren Engagement im Leben anbetrifft.[12] Einerseits gibt es den inneren Reichtum, aus dem die überschäumende Begierde erwächst, sich in einer auf die Zukunft bezogenen Bewegung mitzuteilen. Aber diese Haltung verdoppelt sich andererseits durch ein „Gefühl der Unvollständigkeit" (sentiment de l'incomplet), das zur Resignation und zur Melancholie führt. Hier möchte man geneigt sein, Starobinskis Analysen der dichterischen Texte Frau von Staëls vom Gesichtspunkt des „suicide moral" und der „morte-vivante" aus auch auf ihre Begriffe von Klassik und Romantik anzuwenden und die doppelte Reaktion, diese Doppelbewertung, nicht nur für die Romane Frau von Staëls, sondern auch für ihre Literaturtheorie in Betracht zu ziehen, womit in die Vorstellung einer unendlichen Perfektibilität des Menschengeschlechts eine charakteristische Doppelgestik hineinkommt. Wenn man den besonderen Stil des neuen poetischen und kritischen Diskurses der Romantiker beschreiben will, muß man also auf die Vorherrschaft eines einzigen Prinzips (Vernunft, Phantasie, Struktur, Fortschritt, Perfektibilität usw.) verzichten und stattdessen die gegensätzliche Aktivität, die „Wechselwirkung" verschiedener Tendenzen (Affirmation und Skepsis, Enthusiasmus und Melancholie) hervorheben. Das Modernitätsbewußtsein der romantischen Generation verbindet sich demnach mit einer Kritik an jeder Art von naivem Modernitätsbewußtsein, einem Modernitätsbewußtsein, das keine selbstkritische Analyse unternimmt und sich nicht um die eignenen Mängel bekümmert.

Friedrich Schlegel ist vielleicht der beste Repräsentant für diese selbstreflexive Modernität innerhalb der deutschen Romantik. In einem Fragment von 1798, das

---

[12] Jean Starobinski, „Suicide et mélancolie chez Madame de Staël," *Madame de Staël et l'Europe: Colloque de Coppet* (Paris 1970), S. 242–252.

kaum eine Seite lang ist, charakterisiert er seine Vorstellung von der modernen, oder wie er lieber sagte, der romantischen Dichtung und verlangt, wie Madame de Staël, daß diese Poesie „mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung" stehen soll und mit dem Leben und der Gesellschaft eine Wechselwirkung unterhalten müsse, wobei „die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch" wird. Die Verschmelzung von Philosophie und Poesie hat für Schlegel die Bedeutung einer „poetischen Reflexion", die vom schöpferischen Prozeß untrennbar ist, das gesamte dichterische Werk beseelt, insofern sich das künstlerische Schaffen des Autors mit seinem kritischen, theoretischen Diskurs vereint. Diese Reflexion ist ohne Ende und läßt sich auf immer höheren Stufen potenzieren „wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln". Frühere Arten der Dichtung sind „fertig, und können nun vollständig zergliedert werden", sagt Schlegel, wobei er sich offentsichtlich auf die klassische und klassizistische Dichtung bezieht. Die moderne oder romantische Poesie ist dagegen in einem Zustand ständigen Werdens, wobei Schlegel hinzufügt: „ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann." Sie „kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen" (FS 2, S. 60).

Dieses unendliche Werden, das sich auf kein bekanntes Prinzip als Anfang oder Ende zurückführen läßt, drückt Schlegels Vorstellung von der Geschichte am deutlichsten aus und stellt auch den Status vollendeter Modernität am besten dar, der sich seiner völligen Trennung von klassischer Vollkommenheit bewußt ist und ebenfalls von jedem utopischen Ziel der Vollendung. Schlegel illustrierte diese selbstreflexive Modernität auf vielfältige Weise, wobei eine seiner Formulierungen im Gebrauch der Worte „noch nicht" oder „so lange noch" besteht. Auf diese Weise rechtfertigte er fragmentarisches Schreiben, „so lange" wir noch kein vollendetes Erkenntnissystem aufgestellt haben, oder er verlangte Ironie, so lange man „in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen" noch nicht „ganz systematisch philosophiert" (FS 2, S. 152). Nach einer ähnlichen Argumentation bedarf die Philosophie „genialischer Einfälle" und Produkte des „Witzes", solange sie noch nicht völlig systematisch ist. Dies wird sich ändern, versichert Schlegel, solange wir „in sichrer Methode ständig fortschreiten" (FS 2, S. 200). Wie hier jedoch deutlich wird, bezeichnen die Worte „so lange noch" und „noch nicht" keinen vorübergehenden Zustand, der von vollendeter Erkenntnis überwunden wird, keinen momentanen Mangel, sondern den wirklichen Stand unserer Erkenntnis, ihren permanenten Radius. Schlegel sagt: „Man kann nur Philosoph werden, nicht es sein. Sobald man es zu sein glaubt, hört man auf es zu werden" (FS 2, S. 173).

Jedoch kann Schlegels Position nicht als bloße Skepsis in bezug auf die Erreichbarkeit des Ziels beschrieben werden, da er nicht nur die Gültigkeit von begrenzten Erkenntnissystemen aufrecht erhält, sondern ebenfalls systematische

Ganzheit und systematischen Zusammenhang als ein notwendiges, freilich unerreichbares, Erkenntnisziel ansieht. In einem seiner Fragmente sagt er: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden" (FS 2, S. 173). Diese doppelte Verpflichtung, ein System zu haben und keins zu haben, entspricht völlig dem vorher zitierten Fragment über den endlosen und theoretisch unerschöpflichen Gang der romantischen Poesie. Einerseits wird keine Theorie, kein System in der Lage sein, die unvorhersehbare Möglichkeiten der Poesie zu erfassen; andererseits wird die „divinatorische Kritik" immer versucht sein, das „Ideal" zu charakterisieren (FS 2, S. 183).

Vom Standpunkt des Streites der Alten und Modernen aus betrachtet ist dieser Status der Modernität ein Sieg der Modernen über die Alten, insofern kein klassischer Maßstab den Verlauf der modernen Poesie in ihrem zukunftsorientierten Fortgang mehr determiniert. Der Preis, der für diese Unabhängigkeit zu bezahlen ist besteht jedoch in der Verlagerung der reinen Schönheit und Vollkommenheit in ein vergangenes Zeitalter klassischer Vollkommenheit und die Übertragung von Mangel und Unzulänglichkeit auf die Moderne. Die Moderne erscheint als ein nach-klassisches Zeitalter, in dem die klassischen Merkmale des Selbstbesitzes und der Selbstidentität verloren sind. Die Moderne erscheint als ein Verlangen, eine Sehnsucht nach der verlorenen Harmonie, als Trauer über eine Einheit und Geschlossenheit, die man nicht mehr besitzt. In dieser trauernden Klage kann man zweifellos immer noch eine Herrschaft der Alten über die Modernen finden oder, in mehr theoretischen Begriffen, einen Aufschub des Bewußtseins voll ausgebildeter Modernität. Derartige Überlegungen sind zweifellos typisch für das Gefühl der Modernität während des romantischen Zeitalters. In historischen Bildern gesprochen wird das klassische Griechenland als ein Bild idealer Vollkommenheit projiziert, auf das sich das moderne Zeitalter mit unbefriedigter Sehnsucht bezieht. Die Kultur der Griechen in der Dichtung, den Künsten, der Rhetorik, der Philosophie und dem politischen Leben wird ein Medium der Selbsterkenntnis und kann vom modernen Bewußtsein nicht einfach abgeschüttelt werden. Es gilt vielmehr, eine komplexere Antwort in bezug auf die klassische Antike zu entwickeln, die schließlich in der Forderung einer Wechselwirkung und eines Wechselbezuges zwischen Antike und Moderne, Klassik und Romantik Ausdruck fand.

In dieser Sehweise treten Klassik und Moderne in ein enges Wechselverhältnis und gehen eine Beziehung miteinander ein, die es in den vorhergehenden Positionen im Streit der Alten und Modernen nicht gegeben hatte. Auf paradoxe Weise ließe sich sagen, daß die avancierteste Form der Modernität jene ist, die in der lebendigsten Beziehung mit dem klassischen Griechenland steht. Echte Modernität trennt sich nicht von der Klassik, sondern erhält einen lebendigen Bezug mit der alten Welt. Schlechte Modernität, so könnte man sagen, ist bloße Abtren-

nung von der Klassik, bloßer Fortschritt. Wahre Modernität hat eine gleichberechtigte Beziehung zur Klassik und steht in einem dynamischen Wettstreit mit dieser Welt. Man kann das klassische Zeitalter nicht wieder herstellen, indem man zu einer vergangenen historischen Zeit zurückkehrt, wie vollkommen diese auch gewesen sein mag. Man muß vielmehr eine zeitgemäße Anstrengung machen. Worum sich die Modernen deshalb bemühen sollen, ist nicht die Wiederherstellung der klassischen Mythologie, sondern die Hervorbringung einer zeitgerechten „neuen Mythologie", nicht die Wiederbelebung des Homerischen Epos, sondern die Hervorbringung des modernen Romans als Ausdruck subjektiver, reflexiver, ironischer Transzendentalpoesie. Dasselbe gilt auch für die Ironie. Es genügt nicht, diese dem Zyklus der klassischen Rhetorik zu entnehmen, wie man es im Neoklassizismus getan hatte, sondern man muß die alten Ironie auf eine zeitgemäße Art erneuern. Zu diesem Zweck muß sie zuerst in ihrer wahren klassischen Gestalt, d. h. als Sokratische Ironie ausfindig gemacht und dann auf jenes Gebiet übertragen werden, auf dem die Modernen ihre größten Leistungen hervorgebracht haben, d. h. auf das Gebiet der Poesie und Literatur.

Selbst in dieser Wechselbeziehung von Moderne und Klassik behauptet die Welt der Alten aber immer noch eine Dominanz über die Moderne. Denn Schlegels Konstruktion des Modernismus, wie offen er auch der Zukunft gegenüber sein mag („unendliches Werden"), scheint von der Annahme einer absoluten Klassik bestimmt zu sein. Er scheint über die griechische Welt in Bildern unübertroffener Vorbildlichkeit gedacht zu haben. Tatsächlich hebt er auch in verschiedenen Zusammenhängen hervor, die griechische Poesie sei „eine allgemeine Naturgeschichte des Schönen und der Kunst" (FS 13, S. 188, 204), sie enthalte für alle Zeitalter „gültige und kritische Anschauungen" (FS 1, S. 318), ihre Eigentümlichkeit sei der „kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur" (FS 1, S. 276). In bezug auf die Theorie der Dichtkunst meinte er, die griechische Poesie biete „für alle ursprünglichen Geschmacks- und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmäßig für das theoretische System sind, als hätte sich die bildende Natur gleichsam herabgelassen, den Wünschen des nach Erkenntnis strebenden Verstandes zuvorzukommen" (FS 1, S. 307). Die „Bildungen" dieser Welt „scheinen nicht gemacht oder geworden, sondern ewig vorhanden gewesen, oder von selbst entstanden zu sein", denn sie erwecken „auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis" (FS 1, S. 298). Entsprechend bestehen die Begriffe, in denen Schlegel von den Werken der griechischen Dichtkunst spricht, in Superlativen wie „reine Schönheit", „anspruchslose Vollkommenheit", „eigene Hoheit", die „nur um ihrer selbst willen da zu sein" scheint (ebd.). In theoretischer Hinsicht bezeichnet er den Charakter dieser Werke als „Vollendung" (ebd.), als Selbstidentität im Sinne einer völligen Übereinstimmung mit sich selbst (FS 1, S. 296). Schlegel war überzeugt, daß die

griechische Poesie diese „*letzte Grenze der natürlichen Bildung*", diesen „*höchsten Gipfel freier Schönheit*" wirklich erreicht habe. „*Goldenes Zeitalter* heißt dieser Zustand", sagte er und fügte hinzu: „Der Genuß, welchen die Werke des goldenen Zeitalters der griechischen Kunst gewähren, ist zwar eines Zusatzes fähig, aber dennoch ohne Störung und Bedürfnis – *vollständig selbstgenügsam*. Ich weiß für diese Höhe keinen schicklicheren Namen als das *höchste Schöne*" (FS 1, S. 287). In letzter Abrundung dieses Bildes absoluter Klassik und vollkommener Vorbildlichkeit fügte Schlegel über die griechische Poesie noch hinzu: „Urbild der Kunst und des Geschmacks" (FS 1, S. 288).

Das einzig störende Element in dieser Charakterisierung des „höchsten Schönen" besteht jedoch in der Bemerkung: „zwar eines Zusatzes fähig". Damit biegt sich die hier begonnene Konstruktion einer absoluten Klassik unvermeidlich in eine Theorie der Moderne um. Geht man nämlich der Bedeutung dieses Zusatzes nach, dann stößt man bald auf Charaktereigenschaften der griechischen Schönheit, aller Schönheit, die in letzter Analyse jeden Begriff der Klassik und jede Vorstellung vom goldenen Zeitalter unmöglich werden lassen oder ihnen allenfalls die Eigenschaften von Grenzbegriffen, von ironischen Metaphern belassen. So fügte Schlegel der Bemerkung „das höchste Schöne" sofort die Feststellung hinzu: „Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts Schöneres denken ließe; sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird" (FS 1, S. 287–288). Die mit der Unerreichbarkeit der Idee verbundenen „Schranken aller Kunst" hat Schlegel mit einem Zusatz erklärt, der das Prinzip der Perfektibilität bereits voll ausspricht: „Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes relatives Maximum, ein unübersteigliches *fixes Proximum*" (FS 1, S. 288).

Kunstwerke können mit anderen Worten nur ein Beispiel sein, „in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke werden kann" (FS 1, S. 293). Unter diesen Beispielen nehmen die Werke aus dem goldenen Zeitalter der griechischen Poesie gewiß einen hohen Rang ein. Sie sind der „*Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst*" und bleiben daher für alle Zeiten das „*hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung*" (ebd.). Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß hier kein absolutes Ziel erreicht wurde, das in keiner Geschichte und in keiner Zeit vorkommen kann, sondern nur ein Maximum der klassischen Bildung, „also ein relatives Maximum" (FS 1, S. 634). Dies geht unter anderem auch daraus hervor, daß wir uns zu diesen Vorbildern der klassischen Bildung in das lebendigste „Wechselverhältnis" versetzen können, vorausgesetzt, daß wir bei ihrer Nachahmung nie auf den „Buchstaben", nie auf die äußere Form, das historische Gewand, sondern immer auf den „Geist" gehen (FS 1, S. 346–47). Auf diese Weise ragt die griechische Klassik über Jahrtausende hinweg in das eigene Zeitalter hinein und erscheinen

Goethe in der Dichtung (FS 1, S. 261) oder Johannes von Müller in der Geschichtsschreibung (FS 1, S. 343) als wahre Nachahmer der Alten, nämlich als ihre ebenbürtigen Partner. In der umgekehrten Sehweise geht die Moderne genauso tief in die klassische Antike zurück und sieht sich mit Euripides in ihr eigenes Gesicht. Schlegel sagt: „So steht vielleicht schon Sokrates oder noch höher hinauf Pythagoras, welcher zuerst den Versuch wagte, Sitten und Staat den Ideen der reinen Vernunft gemäß einzurichten, an der Spitze der neuen Geschichte, d. h. des Systems der unendlichen Vervollkommnung" (FS 1, S. 636). Platons „poetische Philosopheme" und „philosophische Poeme" sind durchaus als Kunstwerke im modernen Sinne aufzufassen (FS 1, S. 332). Ebenso läßt sich die „erhabene Urbanität der Sokratischen Muse", d. h. die Sokratische Ironie, als Sprache der modernen Menschen verstehen (FS 2, S. 152, Nr. 42).

Die klassische Ästhetik der völligen Selbstidentität und der harmonisch organisierten Struktur des Kunstwerks wird demnach von einem Typ künstlerischer Schöpfung ersetzt, der durch Nichtidentität, Dissimulation, Andersheit und Verschiedenheit (Differenz) gekennzeichnet ist. Im Bereich der Literatur rührt dies vom Medium der Literatur, der Sprache, aber auch von ihrem Organ, der Einbildungskraft, her, die ihre Produkte „korruptibler" und gleichzeitig „perfektibler" macht als dies in jeder anderen Kunst der Fall ist (FS 1, S. 265). Dieser fragile, unvollkommene Charakter der Dichtung zeigt sich in ihrer Tendenz, „uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen" (FS 2, S. 319). Die Einbildungskraft ist nach Schlegel in der Lage, die unendliche Fülle des Lebens in all seinen verwirrenden, geheimnisvollen und koboldhaften Erscheinungen aufzufassen. Sie vermag aber nicht, dies Leben der Phantasie voll zum Ausdruck bringen. Jeder Versuch vollständiger Mitteilung scheitert und transformiert sich in „indirekte", gebrochene, ironische Mitteilung (FS 2, S. 334), in einen ständigen Wechsel von „Selbstschöpfung" und „Selbstvernichtung" (FS 2, S. 172). Die erstrebte Poesie wird „Poesie der Poesie", insofern sie mit dem schöpferischen Prozeß gleichzeitig die „künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung" des Künstlers zum Ausdruck bringt, und deshalb „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie" ist (FS 2, S. 204).

III.

Wie es kein Endziel für das unendliche Werden der Poesie gibt und keinen utopischen Zustand, so gibt es auch keinen vollkommenen Anfang in einem goldenen Zeitalter der Klassik. Wie Schlegel absolute Erwartungen von der Zukunft mit Formulierungen wie „noch nicht" oder „so lange noch" beschwichtigte, so gilt der Ausdruck „immer schon" für die Vergangenheit. Konsequenterweise wies Schlegel den griechischen Mythos zurück, demzufolge Orpheus den Anfang der griechischen Poesie begründete. Diese Vorstellung schloß die Bedeu-

tung ein, daß die Dichtung in all ihrem Glanz und all ihrer Vollkommenheit vom Himmel herabgekommen sei und erst danach Fragmentierung und Selbstentfremdung annahm (FS 1, S. 406–10). Für Schlegel dagegen bestand das „älteste Dokument", das aus der Nacht der Antike hervortrat, in der Homerischen Poesie, die sich jedoch, sobald die Nachforschung über den Ursprung dieser Gedichte einsetzt, in einem retrogradierenden Kulissengeschiebe von immer früheren Anfängen verliert (FS 1, S. 397). Schlegel drückte diesen Charakterzug der Poesie auch auf strukturelle Weise aus, wenn er die romantische Poesie, wegen der Präsenz des Dichters in seinem Werk, als „transzendentale Poesie" bezeichnete, d. h. als eine Poesie, die „das Produzierende mit dem Produkt" darstellt (FS 2, S. 204). Da vollständige Mitteilung „unmöglich" ist (FS 2, S. 160), transformiert sich diese Poesie in „indirekte" Mitteilung und ein Sagen durch Andersheit. Die Einbildungskraft findet somit ihre notwendige Korrespondenz in der Ironie (FS 2, S. 334).

Die Ironie wird damit zum markantesten Merkmal der modernen Poesie. In ihrem Alternieren von Bejahen und Verneinen, Heraustreten aus sich selbst und Rückkehr in sich selbst, Expansion und Kontraktion, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, ist die Ironie das stimulierende Prinzip dieser Literatur. Schlegel bezeichnete die Ironie als „Form des Paradoxen" (FS 2, S. 153, Nr. 48), als „klares Bewußtsein der ewigen Agilität" (FS 2, S. 263, Nr. 69), als eine Reflexion, die sich „immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" läßt (FS 2, S. 182–183, Nr. 116). An dieser Stelle zeigt sich die enge Verbindung zwischen der unendlichen Perfektibilität und der Ironie. Denn es ist letztlich die Ironie, welche die romantische Poesie zur „progressiven Universalpoesie" macht und in einen Prozeß ständigen Werdens auslaufen läßt. „Sie allein ist unendlich", sagt Schlegel über die romantische Poesie, „wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide" (FS 2, S. 183, Nr. 116).

Diese Komponente der Ironie zeigt sich auch in dem abschließenden Athenäum-Fragment, das lautet: „Das Leben des universellen Geistes ist eine ununterbrochene Kette innerer Revolutionen; alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich leben in ihm. Er ist echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich" (FS 2, S. 255, Nr. 451). Bei der Deutung dieses Fragments läßt sich schwer entscheiden, ob Schlegel hier den Hegelschen Weltgeist im Auge hat oder an einen individuellen Geist, zum Beispiel Goethe, denkt. Nach der handschriftlichen Fassung des Fragments ist wohl das letztere der Fall, denn darin heißt es: „*Bildung* ist antithetische Synthesis und Vollendung bis zur Ironie. – Bei einem Menschen, der eine gewissen Höhe und Universalität der Bildung erreicht hat, ist sein Innres eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revolutionen" (FS 18, S. 82, Nr. 637).

IV.

Der Grund, warum diese Ironie als „romantische Ironie" bezeichnet wurde, hängt eng mit der Literaturgeschichtsschreibung der Brüder Schlegel zusammen. In seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* von 1803 bezeichnete August Wilhelm Schlegel es als einen der „Hauptpunkte" in seinen und seines Bruders kritischen Schriften, daß sie den „verschiedenen Geist" der klassischen und der „eigentümlich modernen Poesie", d. h. der romantischen, ja den „zwischen ihnen obwaltenden Gegensatz" ins rechte Licht gesetzt hätten. Darunter verstand er, daß man bei der Beurteilung der klassischen (alten) und modernen (romantischen) Literatur „von anders modifizierten Prinzipien ausgehen müsse, um jede ohne Beeinträchtigung der andern anzuerkennen" (AWS V 1, S. 3). Die „Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Geschmack" sah er als „wesentlich" für die gesamte Kunstgeschichte Europas an. In der bataille des anciens et des modernes stritt man lediglich um „Vorzüge" und hielt die alte und moderne Literatur „nur dem Grade nicht der Art nach verschieden" (AWS V 1, S. 195). Man verglich auch gewöhnlich „nur solche Autoren mit den Alten, die sich ganz nach dem klassischen Altertum gebildet hatten" (Corneille, Racine, Molière) und überging jene Werke, „welche eigentlich in der Geschichte der modernen Poesie Epoche machen, ihrer ganzen Richtung, ihrem wesentlichen Streben nach mit den Werken des Altertums im Kontraste stehen" (Dante, Boccaccio, Calderón, Shakespeare). Erst „seit kurzem", d. h. erst seit dem Auftreten der Brüder Schlegel, hat man den „Charakter der antiken Poesie mit der Benennung klassisch, den der modernen romantisch bezeichnet" und damit die „große Entdeckung" für die Kunstgeschichte vollzogen, „daß dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete (indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand), nur die eine Hälfte ist". August Wilhelm Schlegel sieht es in diesen Vorlesungen als die Aufgabe der „Theorie" an, diese „große allgemeine Antinomie des antiken und modernen Geschmacks" zu lösen, indem man zeigt, „daß entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Recht haben sollen", wie auch „unser ganzes Dasein auf dem Wechsel sich beständig lösender und erneuernder Widersprüche beruht". Er entwickelte den Gedanken, daß die romantische Poesie noch völlig im Prozeß begriffen, „ein Übergang, ein Werden" sei und somit „die Zukunft also erst das der antiken Poesie entsprechende und ihr entgegengesetzte Ganze liefern werde" (AWS V 1, S. 196).

Durch diese und andere Untersuchungen wurde der Begriff des Romantischen immer mehr synonym mit dem wahrhaft Poetischen und setzte sich von dem früher verwandten Begriff der modernen Poesie ab, der den Gegensatz zur antiken Poesie bezeichnet hatte. Dieser Gegensatz wurde nun mit den Begriffen Klassik und Romantik ausgedrückt, wogegen das Moderne einen bestimmten

Typ der Literatur bezeichnete, der in seiner Komposition durchaus kunstvoll und auch von Reflexion durchdrungen ist, aber den dichterischen Glanz des Romantischen vermissen läßt. Je mehr sich die Brüder Schlegel mit der Erforschung der romantischen Tradition, insbesondere mit Autoren wie Dante, Boccaccio, Petrarca, Cervantes, Shakespeare und Calderón beschäftigten, desto anspruchsvoller und exklusiver wurde ihr Begriff des wahrhaft Poetischen und desto schärfer wurde die Grenzlinie zwischen dem Romantischen und dem Modernen gezogen. Die moderne Literatur umschloß nun nicht allein die Autoren des Klassizismus, nicht nur Schriftsteller wie Voltaire und Pope, sondern bald auch Lessing, wenigstens in seinen dramatischen Hervorbringungen (FS 2, S. 335), und sogar Goethe (FS 16, S. 108, 113, 133; 3, 138). Fragt man aber, worin denn der Unterschied zwischen dem wahrhaft Romantischen und bloß Modernen für die Brüder Schlegel bestanden hat, dann ist vielleicht keine Qualität bedeutender als ein gewisser fluoreszierender, scheinender Charakter des literarischen Werkes, mit dem es den notwendigerweise begrenzten Umkreis der menschlichen Sprache transzendiert und einen Ausblick in das Unendliche gewährt. Tatsächlich scheint dieser Bezug zum Unendlichen den Unterschied zwischen der romantischen und modernen Literatur zu bezeichnen, insofern die moderne in zwar höchst kunstvoller Weise auf die Sphäre des menschlichen Subjekts beschränkt ist, wogegen die romantische die bloß menschliche Welt übersteigt und ein Bild „von dem unendlichen Spiele der Welt" erschafft (FS 2, S. 324). Dies bedeutet kein Nachlassen im strengen Gestaltungswillen, sondern fügt diesem eine neue Dimension hinzu. „Gebildet ist ein Werk," sagt Friedrich Schlegel, „wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist" (FS 2, S. 215).

Die Ironie ist demnach untrennbar mit der Ausbildung des modernen literarischen Bewußtseins verbunden. Sie ist zwar auch ein traditionelles Thema, eng mit der Sprache und den Formen der Rede verflochten, und dabei so alt und abgedroschen wie derartige scholastische Themen sind. Darüber hinaus ist sie aber praktisch identisch mit jenem selbstreflexiven Stil der Poesie, der zur Zeit der Romantik in das Zentrum des Interesses trat und ein charakteristisches Merkmal der literarischen Moderne bildet. In einer für die Romantik typischen Bewegung wurde die Ironie dann aber herumgedreht und in Werken der Literatur gesehen, in denen man sie vorher nicht vermutet hatte, womit sie beinahe von gleicher Ausdehnung und Dauer wie die Literatur selbst wurde. Man ist sich allgemein darüber einig, daß diese entscheidende Umbildung der Ironie zu einem kritischen Begriff gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts stattfand und auf entscheidende Weise mit der Formation der frühromantischen Literaturtheorie zusammenhängt. Wenn man sie mit dem Namen romantische Ironie bezeichnet, bedeutet dies nicht, daß Schlegel oder Tieck ihr diese Bezeichnung gegeben

hätten. Es handelt sich vielmehr um eine nachträgliche Namensgebung von Kritikern, die damit den Unterschied der traditionellen, auf die Rhetorik beschränkten Auffassung der Ironie, von dieser neuen Konzeption hervorheben wollten. Es geht nun darum, die Ausbildung und die Axiomatik dieser hauptsächlich von Friedrich Schlegel eingeführten neuen Konzeption der Ironie zu untersuchen.

4. Friedrich Schlegels Theorie der Ironie

Daß Schlegel unter seiner Ironie nicht nur die literarischen Techniken von Tieck und Brentano verstand, geht schon daraus hervor, daß er sich bei seiner Neuschöpfung des Ironiebegriffs auf Sokrates und Platon bezog. Das zeigte sich bereits in den beiden Fragmenten über die Ironie, die schon angeführt wurden, dem Lyceum-Fragment 42 („Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie . . .")[1] und 108 („Die Sokratische Ironie . . .").[2] Warum Schlegel sich bei der Bestimmung dieses neuen und modernen Phänomens der Ironie auch auf die klassische Antike bezog, ist aus dem vorhergehenden Kapitel bekannt und hängt im wesentlichen mit seiner Zwischenstellung zwischen den Alten und Modernen in der querelle des anciens et des modernes zusammen. Daß die alten Begriffe und Techniken einen völlig anderen Charakter annehmen, wenn sie in die Welt der modernen Literatur eintreten und darin übersetzt werden, darüber war sich Schlegel wie vielleicht kein anderer seiner Zeitgenossen im klaren. Aber in dieser Mittlerrolle bestand für ihn zum großen Teil der Reiz seiner frühromantischen Literaturtheorie, in der viele Konzeptionen der Antike ins moderne Bewußtsein übertragen und damit renoviert wurden. In einem seiner ungedruckten Fragmente heißt es darüber:

Alles Alte wird neu durchs Studium des Klassischen und alles Neue sei alt, d. h. klassisch, und wird alt, d. h. übertroffen, antiquiert (FS 18, S. 26).

Im Athenäum-Fragment 147 erklärte er: „Klassisch zu leben, und das Altertum praktisch in sich zu realisieren, ist der Gipfel und das Ziel der Philologie", d. h. des Studiums der Alten. Schlegel wußte natürlich, daß es unmöglich ist, eine vergangene historische Epoche in sich zu neuem Leben zu rufen und versah dies Fragment deshalb mit der kritischen Frage: „Sollte dies ohne allen Zynismus möglich sein?" (FS 2, S. 188).

Mit den verschiedensten Formulierungen bemühte sich Schlegel darum, die

---

[1] Siehe oben, S. 46. Daß diese philosophische Komponente der Ironie Friedrich Schlegels gleichzeitig eine wichtige ethische Komponente enthält, ist meines Wissens zum erstenmal in dem Buch von Gary J. Handwerk, *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan* (Yale University Press 1985) herausgearbeitet worden.

[2] Siehe oben, S. 35.

Sokratisch-Platonische Ironie eines konfigurierten und nicht festlegbaren, sich selbst transzendierenden Denkens und Schreibens zu bestimmen und mit dem modernen Stil der Selbstreflexion und des Selbstbewußtseins zu verbinden. In seinen späten Vorlesungen über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* von 1829 charakterisierte er die Ironie als

nichts andres, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst, was sich so oft in ein leises Lächeln auflöst, und wiederum auch dieses Lächeln des Geistes, was aber dennoch einen tiefliegenden Sinn, eine andre, höhere Bedeutung nicht selten auch den erhabensten Ernst unter der heitern Oberfläche verbirgt und in sich einschließt (FS 10, S. 353).

In den Platonischen Dialogen ist in diesem durchaus dramatischen Gedankenprozeß die dialogische Form derart vorherrschend,

daß wenn man auch die Überschriften und Namen der Personen, alle Anreden und Gegenreden, überhaupt die ganze dialogische Einkleidung wegnehmen, und bloß den innern Faden der Gedanken, nach ihrem Zusammenhange und Gange herausheben wollte, das Ganze dennoch ein Gespräch bleiben würde, wo jede Antwort eine neue Frage hervorruft, und im wechselnden Strome der Rede und Gegenrede, oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens, sich lebendig fortbewegt (FS 10, S. 353).

Dieser „wechselnde Strom der Rede und Gegenrede, oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens“ scheint der wesentliche Aspekt für Schlegels Sehweise des ironischen Diskurses zu sein. Natürlich soll man dieses Denken und Gegendenken, Reden und Gegenreden, Schreiben und Gegenschreiben nicht im Sinne der Hegelschen Dialektik als einen zielgerichteten, teleologischen Prozeß verstehen, sondern ein „Gleiten“ ohne Grund und Boden als das eigentliche Merkmal dafür ansehen.[3] In seiner Schrift *Lessings Gedanken und Meinungen* von 1804 hatte Schlegel einen solchen Gedankenprozeß vor Augen und beschrieb ihn mit der Metapher vom „Gang des Denkens“, wobei es sich wahrscheinlich um eine Beschreibung des Platonischen Denkens handelt:

Ein Widerspruch gegen ein geltendes Vorurteil, oder was irgend sonst die angeborne Tätigkeit recht kräftig wecken kann, macht den Anfang; dann geht der Faden des Denkens in stetiger Verknüpfung unmerklich fort, bis der überrraschte Zuschauer, nachdem jener Faden mit einemmale abreißt, oder sich in sich selbst auflöst, plötzlich vor einem Ziele sich findet, das er gar nicht erwartet hatte: vor sich eine grenzenlose weite Aussicht, und sieht er zurück auf die zurückgelegte Bahn, vor die deutlich vor ihm liegende Windung des Gesprächs, so wird er inne, daß es nur ein Bruchstück war aus einer unendlichen Laufbahn (FS 3, S. 50).

---

[3] Siehe Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung der romantischen Ironie“, *Die Aktualität der Frühromantik*. Herausgegeben von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn 1987), S. 85–95.

I.

Die bislang erörterten Texte Schlegels über die Ironie sind hauptsächlich seine Lyceum-Fragmente. In ihnen stellt sich die Ironie meist in der „Form des Paradoxen“ dar, in Wendungen wie „alles treuherzig offen, und alles tief verstellt“, „Widerstreit des Unbedingten und Bedingten“, „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“.[4] Auch diese Fragmente lassen sich auf den „wechselnden Strom der Rede und Gegenrede, oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens“ beziehen, wie unmittelbar einsichtig ist. Schlegels berühmteste Formulierung für diesen alternierenden Fluß besteht aber in den Bezeichnungen „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“, die ebenfalls eine Gegenbewegung, eine Wechselbewegung zum Ausdruck bringen, die sich in Bejahung und Verneinung, einem überschäumenden Heraustritt aus sich selbst und einer selbstkritischen Rückkehr in sich selbst, in der Abfolge von Enthusiasmus und Skepsis äußert. Die Bestimmung der Ironie in diesen Wechselbegriffen, die Schlegel von Fichte übernahm, findet hauptsächlich in den Athenäum-Fragmenten statt, kommt aber bereits in dem langen Lyceum-Fragment 37 zum Ausdruck, das hier vollständig herangezogen werden soll:

Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch verkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. Selbst ein freundschaftliches Gespräch, was nicht in jedem Augenblick frei abbrechen kann, aus unbedingter Willkür, hat etwas Illiberales. Ein Schriftsteller aber, der sich rein ausreden will und kann, der nichts für sich behält, und alles sagen mag, was er weiß, ist sehr zu beklagen. Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben (FS 2, S. 151).

---

[4] Siehe oben, S. 45 f.

Der Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung wird hier am literarischen Schreiben versinnbildlicht, das nicht recht gelingt, so lange der Schriftsteller oder Künstler „erfindet und begeistert", d. h. zu sehr mit der „Selbstschöpfung" beschäftigt ist. Das gilt jedenfalls für die „Mitteilung" seiner Gedanken, weil er in einem solchen Zustand „alles sagen" will, was nicht möglich ist. Es wird deshalb notwendig sein, daß er sich „Selbstbeschränkung" auferlegt, die rein aus seinem eigenen Willen, nicht aus äußeren Umständen („Welt") hervorgehen muß. Sie geht aus dem Punkt im Vermögen des Künstlers hervor, wo dieser „unendliche Kraft" hat: „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung". Sogar ein freundschaftliches Gespräch soll nicht von außen determiniert sein, sondern „in jedem Augenblick frei abbrechen können". Ein Schriftsteller aber, der diese freie Selbstkontrolle nicht zur Anwendung bringt und sich voll ausdrücken und ganz mitteilen will, „ist sehr zu beklagen". Freilich soll man sich bei dieser freien Tätigkeit nicht zu sehr um die Selbstvernichtung, die Selbstbeschränkung oder die Selbstkontrolle kümmern, da sonst die Schöpferkraft unterdrückt wird. Obwohl das Wort Ironie in diesem Fragment nicht einmal erscheint, ist doch ihr Verfahren von Schlegel deutlich zum Ausdruck gebracht. Jedenfalls tritt hier an einem besonderen Beispiel, dem literarischen Schreiben, der Rhythmus von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung hervor, um den es nun in den Athenäum-Fragmenten vornehmlich geht.

Diese Konzeption der Ironie tritt aber bereits in Friedrich Schlegels frühen Schriften zur griechischen Literaturgeschichte in Erscheinung. In ihnen wird die Funktion der Ironie als vernichtende, reflektierende Rückbewegung gegen die ursprüngliche dichterische Begeisterung aufgefaßt. Wie Nietzsche sah Schlegel den Ursprung der griechischen Poesie in einem dionysischen Erlebnis, in einer überindividuellen, rauschhaften, zugleich beglückenden und Entsetzen einflößenden Erfahrung. Diese spontane Regung der dichterischen Natur, die aus der ersten „Ahndung des Unendlichen", dem „lebendigen Bild unbegreiflicher Allmacht" entspringt, sucht sich in ihrer vollen Kaft zu entfalten und in „festlicher Raserei" auszudrücken. „Besessenheit und höhere Eingebung" sind demnach für Schlegel der Ursprung der Dichtkunst (FS 1, S. 398–99), wobei er sich auf Platon bezog, der im *Ion* gelehrt hatte, daß die Poeten nicht durch Kunst und mit Besonnenheit, sondern aus göttlicher Eingebung ihre schönen Gedichte hervorbringen, und der in den *Gesetzen* die alte Sage berichtet, daß der Dichter, wenn er auf dem Dreifuße der Musen sitzt, nicht bei Sinnen sei, sondern wie eine Quelle alles Zuströmende willig von seinen Lippen fließen läßt.[5]

In diesem frühen Werk bezeichnete Schlegel es als einen Wesenszug der Dichtung, daß sich die aufschäumende poetische Begeisterung wie in einer Gegenbe-

---

[5] *Ion* 533c; *Gesetze* 719c. Siehe auch *Phaidros* 245a und *Apologie* 22c.

wegung gegen sich selbst richten kann. „Die höchste Leidenschaft“ sagt er, „verletzt sich gern selbst, um nur zu wirken, und sich der überflüssigen Kraft zu entledigen“ (FS 1, S. 403). In der Abhandlung *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* von 1794 stellte Schlegel die Ironie als zerstörerische Reaktion gegen den ursprünglichen Rausch des dichterischen Enthusiasmus dar und sagte:

Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. (FS 1, S. 30).

Die hier entwickelten Gedanken über den dichterischen Schaffensprozeß bringen bereits deutlich jene beiden Prinzipien zum Ausdruck, die in den Fragmenten des *Athenäums* als das Wesen der Ironie hervorgehoben werden. Im Fragment 51 dieser Zeitschrift bezeichnete Schlegel die ironische Technik als einen „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (FS 2, S. 172). Eine ähnliche, in diesem Fragment dafür verwandte Formulierung besteht in der Wendung „bis zur Ironie“ gebildet, worunter Schlegel eine äußerste Vollkommenheit verstand – eine Vollendung freilich, die gerade wegen ihrer höchsten Perfektion von Selbstkritik durchdrungen ist und somit in ihr Gegenteil umschlägt. Die besondere Nuance dieses Fragments besteht darin, daß das Beispiel für dieses „bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ Gebildete, ausgerechnet das „Naive“ ist, von dem wir aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* natürlich wissen, das es völlig reflexionslos, natürlich und damit der Ironie eigentlich unfähig ist (SCHI 20, S. 413–40). Diese Annahme einer naiven Dichtung durch Schiller erschien den Brüdern Schlegel selbst recht naiv zu sein und für den Dichter, ein reflexives und selbstbewußtes Wesen, nicht in Frage zu kommen, nicht einmal für Homer. Bloße Naivität, rein aus „Instinkt“, wäre kindlich, kindisch oder albern. Naivität rein aus „Absicht“, wäre „Affektation“. Das echt Naive muß vielmehr beides, „Absicht und Instinkt“ zugleich, also Verstellung, oder naiv „bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ sein. Der Nerv dieses Fragments besteht darin, daß die in ihm dargestellte Ironie gleichzeitig mit Ironie behandelt wird. Das geht aus dem weiteren Verlauf des Fragments hervor, in dem auch die „Anmut lieblicher Kinder, oder unschuldiger Mädchen“ in diesem raffinierten, ironischen Sinne als „naiv“ gesehen wird. Das Fragment lautet:

Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint. Ist es bloß In-

stinkt, so ists kindlich, kindisch, oder albern; ists bloße Absicht, so entsteht Affektation. Das schöne, poetische, idealische Naive muß zugleich Absicht, und Instinkt sein. Das Wesen der Absicht in diesem Sinne ist die Freiheit. Bewußtsein ist noch bei weitem nicht Absicht. Es gibt ein gewisses verliebtes Anschauen eigner Natürlichkeit oder Albernheit, das selbst unsäglich albern ist. Absicht erfordert nicht gerade einen tiefen Kalkül oder Plan. Auch das Homerische Naive ist nicht bloß Instinkt: es ist wenigstens so viel Absicht darin, wie in der Anmut lieblicher Kinder, oder unschuldiger Mädchen. Wenn er auch keine Absichten hatte, so hat doch seine Poesie und die eigentliche Verfasserin derselben, die Natur, Absicht. (FS 2, S. 172–73).

Die Wendung „bis zur Ironie gebildet" tritt auch in den handschriftlichen Fragmenten häufig auf und ist dort ebenfalls mit Schillers Unterscheidung des Naiven und Sentimentalischen in Zusammenhang gebracht. Auch hier ist sich Schlegel darüber im klaren, daß es für ein solch kompliziertes Wesen wie den Dichter keine Naivität geben kann. Er nuanciert deshalb die Auffassung des Naiven als des Natürlichen durch die schärfer beobachtende Umschreibung des „bis zur Ironie Natürlichen", oder als das, „was zugleich Absicht und Instinkt hat", indem er sagt: „Der koordinierte Begriff zu Naiv ist wohl eigentlich korrekt, d. h. bis zur Ironie gebildet, wie Naiv bis zur Ironie natürlich" (FS 16, S. 174, 173, 167).

Bereits in der Studie *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* sah Schlegel in der dichterischen Produktionskraft zwei gegeneinander wirkende Faktoren. Der positive Pol dieses dialektischen Zusammenhanges läßt sich als aufschäumende poetische Begeisterung, als Enthusiasmus des dichterischen Gestaltungsdranges bezeichnen. Später, in der Sprache des *Lyceums* und *Athenäums*, also in der Terminologie, die von Fichtes subjektivistischer Reflexionsphilosophie bestimmt ist, erhält dieser positive Wille den Namen „Selbstschöpfung". Entsprechend wird die rückwirkende, limitierende und korrigierende Skepsis gegen das eigene Produktionsvermögen „Selbstvernichtung" genannt. Genauer betrachtet besteht demnach die Ironie nicht in der skeptischen Aufhebung der schöpferischen Kombination, sondern in einer vermittelnden Zwischenstellung zwischen Enthusiasmus und Skepsis. Sie ist ja als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" definiert, nämlich als ein Schweben zwischen absoluten Gegensätzen. Das Resultat aber, das der Künstler in diesem Schweben zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung gewinnt, wurde bereits im Lyceum-Fragment 28 als „Selbstbeschränkung" angegeben.

Obgleich dieser Rhythmus von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, von Enthusiasmus und Skepsis das grundlegende Merkmal der von Schlegel bestimmten Ironie umreißt, zeigt sich bei einer genaueren Untersuchung bald, daß im *Athenäum* die Ironie mit verschiedenen Nucancen behandelt wird. In den Fragmenten 238 und 116 kommt insofern eine neue Note zum Ausdruck, als hier die Individualität des Autors in Beziehung zu seinem Werk gestellt ist, wonach

sich der Geist des Verfassers in seiner Schöpfung auf eine besondere Weise manifestiert. Wie nach Fichtes Vorstellungen eine enge Einheit zwischen dem Philosophen und seinem System bestand, so soll die moderne Poesie ihren dichterischen Stoff mit der „künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung" vereinen „und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall Poesie und Poesie der Poesie sein". Entsprechend heißt es in dem Athenäum-Fragment 116, daß die romantische Poesie „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" soll (FS 2, S. 182–83). Diese „schöne Selbstbespiegelung" des Autors in seinem Werk läßt sich also auch mit dem Terminus der „poetischen Reflexion" bezeichnen, und in diesen Begriffen kann man eine Neuformulierung der Ironie erblicken, die ursprünglich als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" bezeichnet worden war.[6]

Das Athenäum-Fragment 238 ist in diesem Zusammenhang und auch für den weiteren Verlauf der Darstellung so wichtig, daß es hier vollständig angeführt werden soll:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte auch wohl jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltnen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein (FS 2, S. 204).

In diesem Fragment kommt das Wort Ironie nicht ein einziges Mal vor, aber die Bezeichnungen „künstlerische Reflexion", „schöne Selbstbespiegelung" und „Poesie der Poesie" zeigen die Ironie deutlich an, da sie sich mit der Bezeichnung Ironie meist auswechseln lassen. In diesem Fragment treibt Schlegel wieder seinen Scherz mit Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* und bezieht sich diesmal auf die dort behandelten Gattungen der Satire, der

---

[6] Dieser Begriff wird häufig durch den Terminus „Schweben" wiedergegeben. Siehe hierzu Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (2. Aufl. Tübingen 1977), S. 45–48.

Elegie und der Idylle, mit denen Schiller aufweisen wollte, daß im modernen oder sentimentalischen Zeitalter aus den klassischen Gattungen der Antike Bezeichnungen für „Empfindungsweisen“ (SCHI 20, S. 449) werden. Schlegel charakterisiert diese drei Gattungen und Stimmungen mit Bezeichnungen der damaligen deutschen Philosophie von Kant, Fichte und Schelling, in denen es um die strenge Unterscheidung des Idealen und Realen (Vernunft/Freiheit und Natur), ihre gegenseitige Annäherung und schließlich ihre absolute Vereinigung geht. Nach diesem Schema ist die kritische, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit hervorhebende Satire mit der „absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen“ beschäftigt; die Elegie schwebt sehnsüchtig in der Mitte dieser Gegensätze, ohne diese aber überbrücken zu können; und die Idylle endlich endigt mit der „absoluten Identität“ beider, einer Identität freilich, die nur “idyllisch“ ist und zu ihrer Verfeinerung die Zuspitzung „bis zur Ironie“, d. h. bis zum „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ ausführen müßte. Der Hauptpunkt in diesem Fragment besteht aber in der Gleichsetzung der Transzendentalphilosophie mit der Transzendentalpoesie, was dem Gedanken Schlegels aus dem Lyceum-Fragment 42 entspricht, daß die „eigentliche Heimat der Ironie“ die Philosophie ist und daß in diesem Bereich der Ironie die „Poesie allein“ sich „bis zur Höhe der Philosophie“ erheben könne.[7] Hier erhebt sich aber die Poesie nicht zur Höhe der Philosophie des Sokrates, sondern der Transzendentalphilosophie Fichtes und wird dieser in dem ähnlich, was nach Schlegels Ansicht der entscheidende Punkt in der Philosophie Fichtes ist, nämlich die Selbstreflexion, die Darstellung des „Produzierendem mit dem Produkt“, des Philosophen mit dem System, des Autors in seinem Werk.

In den Fragmenten des *Athenäums* zeigt sich noch eine weitere Bedeutung der Ironie, die sich vor allem im letzten Band dieser Zeitschrift, besonders in den *Ideen*, bekundet. Dieser abschließende Jahrgang stellt einen Wendepunkt in der Entwicklung der romantischen Ästhetik dar, der sich als Abrücken von dem bislang entwickelten Ideal der kritischen Universalität und als Zuwendung zu einer eigentümlichen Religiosität des mystischen Pantheismus bezeichnen läßt. Dieser Wandel der ästhetischen Anschauungen veranlaßte Schlegel dazu, über die beiden hauptsächlichen Aspekte des von ihm entwickelten Ironiebegriffs umzudenken.[8] Während der Ironiebegriff als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ auf das Verhältnis des Autors zu seinem Werk bezogen war, und dann dieser Aspekt durch das Phänomen der „schönen Selbstbespiegelung“ und der „poetischen Reflexion“ vertieft wurde, wird nun eine kosmische Auffassung der Ironie vertreten. Nach den Aussagen des *Gesprächs*

---

[7] Siehe oben, S. 46 f.

[8] Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenaeum* (Paris 1934), S. 332, 361.

über die Poesie erscheint in der Ironie alles, „was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, beschäftigt, ergötzt“, nur als “Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen“ (FS 2, S. 323). Diese nun häufig von Schlegel zitierte „Ahndung des Ganzen“ wird in der *Idee* 69 näher beschrieben, wo es heißt: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“ (FS 2, S. 263).[9]

Der neue Akzent der hier zutage tretenden Ironie läßt sich auch so umschreiben, daß in diesem Erlebnis alles nur als Stück eines umfassenden Ganzen erscheint, das in dem gerade zitierten Fragment das „unendlich volle Chaos“ benannt ist, für das aber Schlegel, unter dem Einfluß von Jakob Böhme, auch gern den Begriff der „unendlichen Fülle“ verwandte. Diese Form der Ironie hat also tief philosophische Implikationen. In ihr bekundet sich, wie Dilthey bemerkt hat, die „ästhetische und sittliche Stimmung der pantheistischen Weltanschauung“; sie ist „dem verwandt, was Goethe als Resignation, was die Reden über die Religion als Wehmut bezeichnen“.[10] Der Wandel, der sich hier bekundet, hängt zunächst mit Schlegels neuer Auffassung der Gottheit zusammen, die nach Böhmes Beispiel als „immer tätig, nie ruhend und beharrend“, als sich in die Welt ergießende Fülle gesehen wird.[11] Sie steht ebenfalls mit einem neuen Seinsbegriff in Zusammenhang, der nun als Leben, Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit, also als „unendliche Fülle“ gefaßt wird.[12] Der eigentlich ironische Gehalt dieser Sehweise liegt demnach in einem Verständnis alles einzelnen und notwendig begrenzten Seins als Teil der unendlichen Lebensfülle.

Diese Form der Ironie ist für die Dichtung dadurch von Bedeutung, daß der Autor die „Ahndung des Ganzen“, die „Divinazion der unendlichen Fülle“ mit einer besonderen Technik zu vermitteln vermag, für die Schlegel den Begriff der Arabeske verwandte.[13] Tatsächlich ist die Arabeske in den Notizheften auch als „Indikazion auf unendliche Fülle“ bezeichnet (FS 16, S. 119). Freilich stellt die Arabeske von ihrem historischen Ursprung aus betrachtet keine besonders respektable künstlerische Form dar. Die ihr zugrundeliegende Technik, die sich wahrscheinlich von arabischen Ornamenten herleitet, wurde von Goethe als „Lust zum Schmuck“ und zur Zierde bestimmt und von Karl Philipp Moritz als ein „mutwilliges Spielen der Phantasie“ gedeutet.[14] Friedrich Schlegel sah in ihr

---

[9] Zur Urfassung dieses Fragments siehe FS 18, S. 228, Nr. 411.

[10] Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Berlin 1870), S. 361.

[11] Dies wird von Schlegel in seinen Kölner Vorlesungen ausgeführt: FS 12, S. 257.

[12] In der Schrift *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, in dem Abschnitt „Von der Philosophie“ ausgeführt: FS 8, S. 191–254.

[13] Siehe Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik* (Paderborn 1966).

[14] Siehe Polheim, *Die Arabeske*, S. 18–19.

„die älteste und urspünglichste Form der Phantasie" (FS 2, S. 319) und hob als die schönsten Merkmale der Arabeske die folgenden hervor: „die phantastische Fülle und Leichtigkeit, der Sinn für Ironie und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits" (FS 2, S. 245). Schon hier wird deutlich, daß Schlegel in dem Tändeln der Phantasie, das sich als der Charakter der Arabeske zeigt, offenbar einen tiefen Sinn, vielleicht sogar den bedeutendsten Akt dichterischen Schaffens erblickte: ein freies Agieren der Imagination, ein ironisches Spielen mit poetischen Formen, ein ungezügeltes Ausschweifen der Einbildungskraft, ein zweckloses Vordringen der Phantasie in die heterogensten Bereiche – um gerade auf diesem Wege der höchsten Aufgabe der Dichtung nahe zu kommen: der Darstellung der Unendlichkeit des Lebens, der „Indikazion auf unendliche Fülle".

In diesen drei Aspekten zeigen sich die Hauptformen der in den Athenäum-Fragmenten dargestellten Ironie. Man könnte sogar alle hier umrissenen Arten der Ironie auf die erste Bestimmung als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" reduzieren, wenn diese Konzeption nur weit genug verstanden wird. Dann zeigt sich in ihr auch das „Schweben" des Autors über seinem Werk, das für den Akt der poetischen Reflexion charakteristisch ist, und ebenfalls tritt der kosmische Aspekt der Schlegelschen Ironie in Erscheinung. Denn das eigentliche Motif der Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung besteht nicht in der bloßen Illusionszerstörung,[15] sondern – wie bereits im *Lyceum* zum Ausdruck kommt – in einem Transzendieren des eigenen Ich und seiner Möglichkeiten. Dieses erhebt sich im Gefühl der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung" über „alles Bedingte" und weist mit der Technik der Arabeske auf etwas Höheres, die „Ahndung des Ganzen".

II.

Neben den Fragmenten enthält das *Athenäum* noch drei weitere Texte, in denen wichtige Ansichten Schlegels über die Ironie zum Ausdruck kommen. Dabei handelt es sich um die bereits erwähnte Rezension *Über Goethes Meister*,[16] das *Gespräch über die Poesie* und die Schrift *Über die Unverständlichkeit*. Bei der Besprechung von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hatte Schlegel der eigentlichen Leistung dieses Romans, nämlich seiner Erzählweise, Achtung zollen wollen und sich dabei unter beinahe völliger Mißachtung alles dessen, *was* hier erzählt wird, auf das *Wie* der Erzählung und die Sprache Goethes konzen-

---

[15] Siehe Raymond Immerwahr, „The Subjectivity and Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," *The Germanic Review* 26 (1951), S. 173–191.

[16] Siehe oben, S. 48 f.

triert.[17] Er meint, daß die „gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang" durch diesen Roman ebenso oft enttäuscht wie erfüllt werden (FS 2, S. 134). Damit will er sagen, daß hier eine andere, neue Art der poetischen Einheitsbildung am Werke ist. Tatsächlich fährt er fort, daß derjenige, der „systematischen Instinkt" besitzt, „je tiefer er forscht, je mehr innere Beziehungen und Verwandschaften, je mehr geistigen Zusammenhang" in dem Roman entdeckt. Wie ist dies zu verstehen? Zu Anfang seiner Rezension sagt Schlegel, daß sich die Geschichte entfalte „wie die Bildung eines strebenden Geistes" (FS 2, S. 126). Später spricht er von dem „angebornen Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden" (FS 2, S. 131). Bei der näheren Beschreibung der „Organisation des Werks" (FS 2, S. 135) hebt er hervor, daß der „Zusammenhang", durch den sich die verschiedenartigen Teile „zu einem in sich vollendeten Ganzen" runden, und die Mittel der Verknüpfung dadurch gegeben sind, daß Erwartungen geweckt werden, Interessen sich regen, neue Szenen und Welten sich auftun, die alten Gestalten verjüngt wiederkehren, die einzelnen Bilder sich gegenseitig wiederspiegeln und so eine ganz eigentümliche Art von genetischer, fließender Einheit im Sinne der Fortschreitung entsteht. Dies läßt sich auch so formulieren, daß sich „mit jedem Buch eine neue Szene und eine neue Welt" eröffnet (ebd.), ohne daß diese aber vollkommen neu, d. h. fremd und damit disruptiv wäre.

Das prominenteste Mittel für diese „Art der Darstellung" und das „Wie" der Mitteilung ist natürlich „die Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt" (FS 2, S. 137) und von Schlegel mit einigen prägnanten Beobachtungen und Wendungen hervorgehoben wird. Die Ironie begegnet uns zunächst im dritten Buch des zweiten Bandes im Kontrast zwischen dem Zauber des Schauspiels und der Gewöhnlichkeit des wirklichen Schauspielerlebens, zwischen den Adligen und den Komödianten (von denen keiner dem andern den „Preis der Lächerlichkeit abtreten darf"), zwischen der Höhe der Erwartung und der wirklichen Realität, „zwischen der Hoffnung und dem Erfolg, der Einbildung und der Wirklichkeit" (FS 2, S. 137). Diese kontrastierende Schilderung ist „bis zum Durchsichtigen gebildete Albernheit" und vermittelt einen Eindruck, den man „Äther der Fröhlichkeit" nennen möchte, der aber „zu zart und fein ist, als daß der Buchstabe seinen Eindruck nachbilden und wiedergeben könnte" (ebd.). Im Stilistischen bekundet sich diese Ironie in einem „sich selbst belächelnden Schein von Würde und Bedeutsamkeit", in „scheinbaren Nachlässigkeiten und Tautologien", im Ausdruck von etwas „höchst Prosaischem mitten in der poetischen Stimmung",

[17] Eine ausführlichere Darstellung dieses Themas versuchte ich in dem Essay „Goethes *Wilhelm Meister* und die Romantheorie der Frühromantik," Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn 1993), S. 157–172. Zuerst in Etudes Germaniques 44 (1989), S. 409–428.

in einem „absichtlichen Anhauch von poetischer Pedanterie bei sehr prosaischen Veranlassungen" (FS 2, S. 133). Auf diese selbstreflektierende Mitteilung der Ironie bezieht sich auch die Stelle, in der Schlegel den Leser warnt, sich durch Goethes Stil nicht täuschen zu lassen und nicht zu der Annahme zu gelangen, als sei es dem Dichter mit seinem Werk nicht „der heiligste Ernst". Selbst wenn dieser „die Personen und die Begegebenheiten so leicht und so launig" nimmt, wie es in diesem Roman geschieht, wenn der seinen Helden „fast nie ohne Ironie" erwähnt und „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächen scheint", darf man dies getrost „auf die höchsten Begriffe beziehn und es nicht bloß so nehmen, wie es gewöhnlich auf dem Standpunkt des gesellschaftlichen Lebens genommen wird" (ebd.).

Eine weitere Besonderheit, mit der sich der *Wilhelm Meister* zu dieser progressiven Einheit gestaltet, besteht darin, daß sich der Roman selbst kritisiert und eins von den Büchern ist, „welche sich selbst beurteilen, und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben" (FS 2, S. 133–34). Damit ist der vielleicht wichtigste Punkt in der Theorie der progressiven poetischen Einheit berührt. Dieser Punkt hängt eng mit der gerade erwähnten Ironie des Werkes zusammen und läßt sich auf mehrfache Weise bestimmen. Die eigentümliche, fortschreitende Einheitskonzeption des *Wilhelm Meister*, so könnte man diesen Gedanken ausführen, besteht darin, daß sie sich nicht festlegen, nicht bestimmen läßt, weil sie für das kritische Verständnis in einem ewigen Werden ist, eine nie realisierbare Vielgestaltigkeit annimmt. Jemand, der den *Wilhelm Meister* rezensieren wollte, käme uns dann so vor „wie der junge Mann, der mit dem Buche unter dem Arm in den Wald spazieren kommt, und den Philine mit dem Kuckuck vertreibt" (FS 2, S. 133). Auf eine ähnliche Weise „regt sich das Gefühl gegen eine schulgerechte Kunstbeurteilung des göttlichen Gewächses" (ebd.). Andererseits ist das Bestreben zum begreifenden Verstehen eines solchen Werkes aber unabweisbar. Schlegel sagt: „warum sollte man nicht den Duft einer Blume einatmen, und dann doch das unendliche Geäder eines einzelnen Blatts betrachten und sich ganz in diese Betrachtung verlieren können?" Dem Menschen ist nicht bloß „die glänzende äußre Hülle, das bunte Kleid der schönen Erde" interessant, sondern er möchte auch wissen, „wie die Schichten im Innern aufeinander liegen, und aus welchen Erdarten sie zusammengesetzt sind". Ja, er möchte sogar „immer tiefer dringen, bis in den Mittelpunkt wo möglich, und möchte wissen, wie das Ganze konstruiert ist" (FS 2, S. 131). Da es aber bei dieser progressiven, sich immer wieder verschiebenden Einheit einen solchen Mittelpunkt nicht geben kann, bleibt dies Bestreben wenn nicht unbefriedigt, aber doch in derselben Unabgeschlossenheit der Fortschreitung begriffen wie der *Wilhelm Meister* selbst.

Auf diese Weise artikuliert Schlegel seine Theorie des Verstehens literarischer Werke, die sich jeder Festlegung auf einen derterminierbaren Sinn aktiv widersetzen und statt dessen den Leser und Kritiker in die unendlich forschreitende

Bewegung des Kunstwerks einbeziehen. Erst dann kann von einer wirklichen „poetischen Kritik", von einem echten Verstehen und dem Erfassen der Einheit des *Wilhelm Meister* gesprochen werden. Eine solche poetische Kritik will nämlich „gar nicht wie eine bloße Inschrift nur sagen, was die Sache eigentlich sei, wo sie in der Welt stehe und stehn solle" (FS 2, S. 140). Denn dazu bedürfte es nur einer einzigen Person, einer einzigen „Wahrnehmung, die im Grunde nur eine und unteilbar ist" (ebd.). Eine künstlerische Kritik wird das Werk vielmehr „ergänzen, verjüngen, neu gestalten" wollen, d. h. „die Darstellung von neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen" (ebd.). Das liegt daran, daß ein Werk wie der *Wilhelm Meister* „mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß" (ebd.). Der Roman ist eine jener Schriften, welche nie ganz verstanden werden und bei denen es deshalb darauf ankommt, daß sie „ewig wieder kritisiert und interpretiert werden" (FS 2, S. 149; 16, 141).

Der Text *Gespräch über die Poesie* wurde von Schlegel 1800 im *Athenäum* veröffentlicht und gilt als eine der wichtigsten Schriften für die frühromantische Literaturtheorie. Er ist in dialogischer Form verfaßt, insofern sieben Freunde (Amalia, Andrea, Antonio, Camilla, Lothario, Ludoviko, Marcus) zu geselligen Unterhaltungen zusammentreffen, um sich über die Poesie zu unterhalten. Schlegel problematisiert die literarische Wiedergabe des lebendigen Gesprächs mit dem Phänomen der Schriftlichkeit.[18] Diese Schriftlichkeit kommt darin zum Ausdruck, daß ein wirkliches Gespräch zu Schlegels Zeit nur auf dem Papier wiedergegeben werden konnte, aber auch in unserer Zeit, wenn es phonographisch aufgenommen und vorgeführt wird, nie die wirkliche Realität des Gesprächs wiedergeben kann. Schlegel unterstreicht den Charakter der Schriftlichkeit in seinem *Gespräch über die Poesie* dadurch, daß die Partner des dauernden dialogischen Hin- und Herredens müde werden und beschließen, daß jeder mit einer Vorlesung oder einem Vortrag einen schriftlichen Beitrag zu ihren Diskussionen liefern soll. So kommen vier größeren Beiträge: *Epochen der Dichtkunst, Rede über die Mythologie, Brief über den Roman* und *Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken* zustande, an die sich dann lebhafte Diskussionen anschließen, die in ihrem ungeordneten Hin und Her anzeigen, wie chaotisch direkte Gespräche gewöhnlich sind.

Ein solcher literarischer Text ist natürlicherweise geeignet, Ironie zum Ausdruck zu bringen, die sich auch bereits deutlich in diesem Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zeigt. Auf direkte Weise wird in diesem *Gespräch* aber zweimal über die Ironie gesprochen. Die erste Stelle findet sich in der *Rede über die Mythologie*. Es geht darum, ob die Mythologie, ein Produkt der Natur, also auf natürliche, instinktive, „naive" Weise entstanden ist, wie allgemein angenom-

---

[18] Siehe zu diesem noch wenig erforschten Thema die Stelle in dem Brief *Über die Philosophie*: FS 8, S. 42.

men wird, oder ob ihr eine intentionale Erfindungskraft zugrundeliegt. Von Schlegels Kritik an der Schillerschen Naivität im Athenäum-Fragment 51 wissen wir bereits, daß eine solche Entstehung „zugleich Absicht, und Instinkt" sein muß (FS 2, S. 173). Auf ähnliche Weise ist auch die Mythologie einerseits ein „Kunstwerk der Natur":

> In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf (FS 2, S. 318).

Andererseits sieht Schlegel im Entstehen der Mythologie „eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt" (FS 2, S. 318). Er ist sogar noch genauer bei diesem Hinweis auf die Absichtlichkeit und spezifiziert den romantischen Witz oder, wie wir hier ebensogut sagen könnten, die romantische Ironie, mit den „Werken des Cervantes und des Shakespeare" (ebd.). Noch direkter sagt er:

> Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein (FS 2, S. 318 f.).

Interpretiert man diese Stelle näher, dann kommt man schon bald zu dem Resultat, daß Witz und Ironie erst in Gang treten, wenn schon etwas „Ursprüngliches" vorhanden ist, das alle Eigenschaften des Ursprünglichen: „den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt" (ebd.). Dieser Anfang ist die Poesie oder das Leben der Phantasie:

> Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter (FS 2, S. 319).

Witz und Ironie antworten als Selbstkritik oder „Selbstvernichtung" auf diesen poetischen Akt der Selbstkonstituierung oder „Selbstschöpfung", und so zeigt sich das Spiel der Ironie auch hier in dem bekannten Rhythmus.

Diese Stelle hängt mit einer Erörterung im *Brief über den Roman* zusammen, obwohl dort das Wort Ironie nicht erscheint, sondern für diese Brechungstechnik die Bezeichnung Witz gewählt ist. Es geht dort wieder um den „unendlichen" Geist und die „unendliche Fülle" des Lebens, die wir mit der Phantasie sehr wohl zu erfassen vermögen, jedenfalls viel besser als mit der Vernunft. Während die Vernunft alles nur vereinheitlicht und normalisiert, vermag die Phantasie das Leben in seiner reichen Widersprüchlichkeit und Individualität zu verstehen. Bei

dem Versuch aber, dies „Göttliche" innerhalb der „Sphäre der Natur", d. h. in unserer Welt und in unserer Sprache, zu äußern und mitzuteilen, scheitert sogar die Phantasie. Sie kann sich „nur indirekt mitteilen und äußern". In unserer Sphäre bricht sich die Darstellung, und es „bleibt von dem, was ursprünglich Phantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück was wir Witz nennen" (FS 2, S. 334).

Der kleine Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* erschien im letzten Band des *Athenäum*, das unter anderem auch wegen Klagen des Publikums über die Verständnisschwierigkeiten, die „Unverständlichkeit" desselben, eingestellt wurde. Schlegels Text kann als ironische Verneigung vor einem nicht verstehenden Publikum verstanden werden. Es handelt sich um einen Text von großem Interesse für die Hermeneutik und Sprachtheorie der Frühromantik, worauf hier nicht eingegangen werden soll. Ein besonderer Stein des Anstoßes für die Klagen des Publikums über diese Zeitschrift hatte aber auch in der in ihr entwickelten Theorie der Ironie bestanden. Schlegel gibt zu, daß erst seit dem *Athenäum* „die Ironie an die Tagesordnung gekommen" ist und seit dieser Zeit eine „Menge großer und kleiner Ironien jeder Art aufgeschossen" sei (FS 2, S. 368). Um die Übersicht vom „ganzen System der Ironie" zu erleichtern, bietet er auch eine Charakterisierung von „einigen der vorzüglichsten Arten" der Ironie an: der groben, feinen, delikaten, extrafeinen, redlichen, dramatischen, doppelten und endlich sogar der „Ironie der Ironie". Das wird so lange fortgeführt, bis der Wunsch erwacht, daß uns die Götter „von allen diesen Ironien erretten" möchten und man sich eine Ironie wünscht, „welche die Eigenschaft hätte, alle jene großen und kleinen Ironien zu verschlucken und zu verschlingen" (FS 2, S. 369). Aber Schlegel realisiert bald, daß auch dies nicht viel helfen würde, insofern doch nur wieder „eine neue Generation von kleinen Ironien entstehen" würde, und sich nur sagen ließe: „Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen." Was aber die mit der Ironie verbundene Unverständlichkeit anbetrifft, so soll man sich all der Vorteile bewußt bleiben, die mit der Unverständlichkeit verbunden sind: das „Heil der Familien und der Staaten", „Staaten und Systeme", Kunstwerke – all das hängt letztlich an der Unverständlichkeit:

> Ja das Köstlichste was der Mensch hat, seine innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? (FS 2, S. 370).

III.

Hier ist daran zu erinnern, daß Schlegel bei der Herausarbeitung dieses neuen Ironiebegriffes in einer langen Tradition der europäischen Literaturgeschichte steht und sich auf alte Modelle der Ironie in Literatur und Philosophie bezieht. Eine wichtige Quelle ist für ihn dabei auch die klassische Rhetorik gewesen. „Als Redefigur ist diese aus der Rhetorik hinlänglich bekannt", heißt es über die Ironie in den Vorlesungen zur Logik von 1805–06 (FS 13, S. 207). In den Notizheften von 1798 hebt sich ein Zyklus von Fragmenten hervor, in dem die Ironie im Zusammenhang mit der Rhetorik bestimmt wird (FS 18, S. 202ff), und in einem Heft von 1802 wird die Idee eines Werkes entwickelt – „Ironie ganz hier herrschend" –, zu dessen Gelingen Schlegel sich ein „noch sereneres Studium der rhetorischen Figuren" vornimmt (FS 18, S. 464). Diese Tendenz steht in Übereinstimmung mit dem Athenäum-Fragment 116, das gefordert hatte, „die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen". Innerhalb der frühromantischen Schule wurde das Bestreben, die Antithese von Antike und Moderne zu überbrücken, mit einer interessanten Methode verfolgt. Sie erscheint zunächst wie eine gelehrte Spielerei, an der sich vor allem die Brüder Schlegel und Schleiermacher beteiligten. In bewußter Versetzungstechnik wurden Grundbegriffe der antiken Bildung, besonders aus der klassischen Rhetorik und Poetik, zur Beschreibung moderner literarischer Phänomene verwandt, wobei die traditionellen Figuren absichtlich eine neuartige Wendung, einen modernen Akzent erhielten. Friedrich Schlegel gefiel sich besonders in diesen Verfremdungseffekten, und seine Notizhefte enthalten unerschöpfliche Beispiele dafür, wie der „Diaskeuase" der alexandrinischen Philologen, dem Delectus classicorum, Hyperbaton, Metalepsis, Analogie, Allegorie, den Stilarten des Epideiktischen-Symbouleutischen-Dikanischen und vielen anderen Begriffen ein „modernes Kostüm" gegeben werden sollte. Ein Schatz rhetorischer und poetischer Grundbegriffe wurde so in die neue Literaturtheorie eingeführt, wobei den Bestandteilen des alten Systems ein moderner Inhalt eingegossen wurde. Freilich sind nur wenige dieser Versuche in die gedruckten Werke aufgenommen, wo sie, aus dem Kontext gerissen, verwirrend erscheinen mußten und leicht als Beispiele der berüchtigten „mystischen Terminologie" der Frühromantiker aufgefaßt wurden. Unter den derart umgebildeten Formen der antiken Geisteswelt ist die Ironie sicherlich das prominenteste Beispiel. Die von Cicero und Quintilian definierte Figur rhetorischer Verstellung erschien als geeignete Bezeichnung für eine bestimmte Technik literarischer Mitteilung, die sich vor allem in Cervantes, Ariosto, Sterne, aber auch in Goethe beobachten ließ und die das klassische Prinzip der Ironie in moderner Zuspitzung, nämlich als Verstellung des Autors gegenüber seinem Leser zur Anwendung brachte.

Ein anderes Beispiel für diese Versetzungstechnik, das freilich nicht der Rhetorik, sondern der Poetik, speziell der Theorie der alten Komödie entstammt, ist die Parabase, παράβασις – eine dramatische Technik, die Schlegel gewöhnlich als Parekbase bezeichnet. Dabei handelt es sich um die Unterbrechung der auf der Bühne stattfindenden Handlung durch den Chor, wenn sich dieser mit satirischen Ansprachen an das Publikum wendet. In diesem Verfahren erblickte Schlegel offenbar eine frühe Vorform für das Heraustreten des Autors aus seinem Werk, wie denn überhaupt „Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit" für ihn die Merkmale der alten Komödie waren, was freilich durch den Zusatz modifiziert werden muß, daß die Formlosigkeit nur scheinbar und „die Unform selbst – hier die höchste Kunst" ist (FS 11, S. 89). Über die Parabase heißt es in diesem Zusammenhang:

Der einzige Unterschied (zur altatheniensischen Tragödie) besteht in der Parekbasis, einer Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (ἔκβασις) kommt auch der Name (FS 11, S. 89).

In einem Fragment von 1797 aus den *Philosophischen Lehrjahren* heißt es dann lakonisch: „Die Ironie ist eine permanente Parekbase" (FS 18, S. 85), womit dies Heraustreten in einem weiten Sinne auf Phänomene der alten und neuen Literatur in allen möglichen Gattungen angewandt wird.

Wie grundlegend die Rhetorik als Wurzel des Schlegelschen Ironiebegriffes auch gewesen sein mag, sie ist doch nicht die wichtigste und keineswegs die einzige historische Anregung gewesen. Schlegel sah deutlich, daß weit über die redebegabte Effekthascherei hinausgehend ein tief humanes Gefühl in der Ironie beschlossen ist. Im Sommer 1798 sagte er:

Die rhetorische Ironie . . . spielt nur unendliche Achtung oder Verachtung. Daher oft der Schein oder Anhauch von Bosheit. – Der sittliche Mensch achtet und verachtet mit Begeisterung und jedes Gefühl wird bei ihm zur Handlung, die aber wenn er reif ist auf seiner Oberfläche nur spielen werde. Ironie ist eigentlich das höchste Gut und der Mittelpunkt der Menschheit (FS 18, S. 219).

Bei einer anderen Gelegenheit fragt Schlegel: „Gibt es nicht eine religiöse und eine taktische Ironie?", nachdem er schon vorher festgestellt hatte: „Die vollendete absolute Ironie hört auf Ironie zu sein und wird ernsthaft" (FS 16, S. 144). Dann wieder wird die Ironie gern als Element des Komischen angesehen, wie zum Beispiel in der folgenden Formulierung: „Kategorien des Komischen: Karikatur, Humor, Groteskes, Barockes, Bouffonerie, Satire, Parodie, Ironie, Burleskes, Naives" (FS 16, S. 330).

Zwei Fragmente aus diesem Zusammenhang zeigen deutlich, wie sich der

scheinbare Gegensatz zwischen der „ernsthaften“, ja „religiösen“, und der „komischen“ Auffassung der Ironie in Schlegels Denken überbrückt. Der erste stellt eine gewisse Hierarchie unter den Kategorien des Komischen auf, je nach der Art des zum Ausdruck kommenden Witzes, und lautet:

Alle Form der Poesie ist witzig; nur wo die Materie wieder rein herrscht, darf sie fehlen. In Kosmogonie pp. Ironie ist philosophisch witzig – Satire klassisch witzig oder republikanisch (moralisch) Karikatur plastisch – Naiv der Grund von allem. – Humor und Burleske als bloßer Spaß und bloße Caprice zu verwerfen (FS 16, S. 334).

Der besondere Charakter der Ironie als „philosophisch witzig“ wird in einem zweiten Fragment erneut ausgesprochen (FS 16, S. 298), ließe sich aber noch durch viele andere Beispiele belegen, die insgesamt bezeugen, was schon die zentrale Aussage des Lyceum-Fragments 42 gewesen war, daß Schlegel nämlich zwischen einer rhetorischen und einer philosophischen (Sokratischen) Ironie unterscheidet. Zu dieser letzten kann sich die Poesie erheben, wenn sie Poesie der Poesie wird, so wie die philosophische Ironie Philosophie der Philosophie ist. Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß bei dieser Darstellung der Ironie als „wechselnder Strom der Rede und Gegenrede oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens“ ein Philosoph zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt wird und unerwähnt bleibt, der früher als „der größte metaphysische Denker, der jetzt lebt“ angesehen worden war (FS 23, S. 248), und über Jahre einen nachhaltigen Einfluß auf Schlegel ausgeübt hatte, nämlich Fichte.

IV.

Die Bedeutung, die Fichte für Friedrich Schlegel besessen hat, bestand darin, daß dieser Denker die menschliche Freiheit zum Gegenstand neuer Reflexionen gemacht hatte und dabei die objektive Welt in einem veränderten Licht erscheinen ließ, nämlich als vom Ich gesetztes und mit diesem in unlösbarem Wechselbezug stehendes „Nicht-Ich“. Die das Ich umgebende Realität erhielt damit eine schillernde Doppelbedeutung. Sie konnte als das Ich beeinflussend, „beschränkend“, mit ihm in Wechselwirkung stehend aufgefaßt werden, solange das Ich „nicht darüber reflektierte und zu dem Ergebnis kam, daß es jenes beschränkende Nicht-Ich doch selbst setze.“ Wendet sich das Ich aber diesem Verhältnis nachdenkend zu, dann wird bewußt, daß „jene Wechselwirkung zwischen dem Ich und Nicht-Ich . . . eine Wechselwirkung des Ich mit sich selbst“ ist (FI 2, S. 414). In diesem Tatbestand, daß der menschliche Geist notwendigerweise eine von ihm unabhängige Realität annimmt, die sich aber bei philosophischer Analyse als von ihm abhängig und nur für ihn bestehende Gegebenheit erweist, hatte Fichte einen unendlichen Zirkel unseres Bewußtseins erblickt. „Dies,“ so hatte er gesagt, „daß der endliche Geist notwendig etwas Absolutes außer sich setzen muß

(ein Ding an sich) und dennoch von der anderen Seite anerkennen muß, daß dasselbe nur für ihn da sei (ein notwendiges Noumen sei), ist derjenige Zirkel, den er ins Unendliche erweitern, aus welchem er aber nie herausgehen kann" (FI 2, S. 406).

Diesen Gesichtspunkt der Wissenschaftslehre, wonach im Ich der „Ideal- und Realgrund Eins und dasselbe" ist, nannte Fichte „transzendental", wobei er sich auf Kant bezog, der dem Begriff des „Transzendentalen" bekanntlich jene spezifische Bedeutung gegeben hatte, die er in der damaligen deutschen Philosophie besaß. „Transzendental" bezeichnet eine Reflexionshaltung, die sich nicht mehr, wie in der traditionellen Philosophie, auf die objektive Seinsweise der Gegenstände richtet, sondern diese im Zusammenhang mit dem „Subjekt der Erkenntnis" betrachtet, somit die Vorraussetzungen a priori für unsere Welterfahrung, die „Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis" untersucht und allgemein gesprochen die philosophische Analyse auf die Subjektivität konzentriert. Schlegels frühe literarkritische Leistung läßt sich mit einem Wort so umschreiben, daß er diesen „transzendentalen Standpunkt" auf das Phänomen der Dichtung übertrug, und daraus neue Einsichten für den künstlerischen Schaffensprozeß entwickelte. Das war bereits bei der Erörterung der „Transzendentalpoesie" zutage getreten.[19]

Fichte hatte diese besondere Sehweise noch mit einem Begriff spezifiziert, den er den „transzendentalen Punkt" nannte. Hiernach ist das Ich in seiner schöpferischen Aktion durch ein zentrifugal oder schaffend aus sich heraustretendes und dann zentripetal in das Ich zurückkehrendes und dies damit bestimmendes Streben bestimmt. In der *Grundlage der Wissenschaftslehre* von 1794 heißt es:

> Der Begriff der Richtung ist ein bloßer Wechselbegriff. Eine Richtung ist gar keine, und ist schlechthin undenkbar. Mithin können wir der absoluten Tätigkeit des Ich eine Richtung, und eine zentripetale Richtung, nur unter der stillschweigenden Voraussetzung zuschreiben, daß wir auch eine zentrifugale Richtung dieser Tätigkeit entdecken werden. Nach der äußersten Strenge genommen ist in der gegenwärtigen Vorstellungsart das Bild des Ich ein mathematischer, sich durch sich selbst konstituierender Punkt, in welchem keine Richtung, und überhaupt nichts zu unterscheiden ist; der ganz ist, wo er ist, und dessen Inhalt und Grenze (Gestalt und Form) Eins und Dasselbe ist (FI 2, S. 411).

Diesem Begriff des Transzendentalen wurde von Schlegel eine kühne Wendung gegeben und er erscheint in dieser Umbildung als der Kern der von ihm umrissenen Ironie. Als Schlegel im Jahre 1803 in der von Paris aus redigierten Zeitschrift *Europa* die Bedeutung Fichtes einem breiteren europäischen Publikum darzustellen suchte, sah er das zentrale Verdienst dieses Denkers darin, daß er „die richtige Methode in der Philosophie ganz allein und zuerst entdeckt und aufgestellt, und das freie Selbstdenken zu einer Kunst organisiert" habe (FS 3, S. 6). Dies ist in der

---

[19] Siehe unten, S. 98 f.

Tat die kürzeste Formel für das von Schlegel gesehene Phänomen der transzendentalen Ironie – der Wechselwirkung im Denken und Gegendenken, des enthusiastischen Heraustritts des Geistes aus sich selbst und der skeptischen Rückkehr in sich selbst, des Wechsels zwischen Chaos und System oder des Alternierens von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.

Einige Fragmente aus dem unveröffentlichten Werk *Philosophische Lehrjahre* können dies verdeutlichen. In den Teilen, die der Pariser Epoche von 1802–03 entstammen, erscheint als Fichtes Eigenstes, in spekulativer Rücksicht: „die transzendentale Ansicht, der Standpunkt einer neuen Welt des künstlichen Denkens, gleichsam ein zweites selbsterschaffenes Bewußtsein außer dem gewöhnlichen" (FS 18, S. 434). Fichtes Methode hat die „Stetigkeit und das Lebendige" des Organischen (ebd.), und „das Aussichselbstherausgehn und Insichzurückkehren sind Fichtes wichtigste Ideen" (FS 18, S. 436). Dieser transzendentale Denkprozeß als „ewig bewegliches – zurückfließendes Prinzip" wird auch als „Gang der Ironie" (FS 18, S. 468) bezeichnet und erscheint als das Besondere der von Fichte entwickelten Reflexionsmethode: „Das Gute in Fichtes Form ist das Setzen, und dann das Aussichherausgehn und Insichzurückkehren – d. h. die Form der Reflexion" (FS 18, S. 476).

Im Vergleich mit dieser Haltung hat Kant nicht den wahren transzendentalen Standpunkt besessen. „Kants Gesichtspunkt nie rein transzendental", heißt es in einer Feststellung von 1797 (FS 18, S. 64). Doch wird das transzendentale Reflektieren bei anderer Gelegenheit von Schlegel als wesentliche Auszeichnung der modernen Philosophen, ja sogar als „Fundament aller Philosophie" gesehen (FS 18, S. 93). Schon die „Sokratische Ironie" hat „transzendentale Form". Insbesondere ist das transzendentale Denken aber das Merkmal der idealistischen Schule. „Transzendental ist doch nur ein epitheton ornans bei Idealism" (FS 18, S. 79), lesen wir in einem Fragment von 1797 – eine Feststellung, die in einer Eintragung von 1799 mit der Bemerkung verdeutlicht wird: „Daß der Idealismus ewig veränderlich sein müsse ... erhellt schon aus der eignen Ansicht von Identität der Philosophie und geistiger Tätigkeit" (FS 18, S. 344). Im allgemeinen drückt der transzendentale Standpunkt die „Form des Zyklischen der Vernunft" aus (FS 18, S. 153). Wegen dieser Beweglichkeit sieht Schlegel „*transzendentale* Polemik als das treffendste Beiwort" (FS 18, S. 371) oder sagt: „Transzendental und Absolut derselbe Gegensatz wie agil und fix" (FS 18, S. 387).

In den Fragmenten, die während der Periode des *Athenäums* und Schlegels Vorlesungen in Jena über die *Transzendentalphilosophie* (1800–1801) entstanden, hat er das Wesentliche des Transzendentalen im Dialektischen gesehen. „Das eigentlich Dialektische", sagt er, „hat sein Spiel noch da, wo von jeher: um Freiheit und Notwendigkeit, das höchste Gut usw. Hier ist Ironie Eins und Alles" (FS 18, S. 393). Er konzipiert ein „dialektisches Werk ... das durchgängig Ironie wäre" (FS 18, S. 394) und sieht sein Denken als einen sich durch Antithe-

sen bewegenden Gang: „Thesis, Prosthesis, Antithesis, Synthesis ist der ewige Prozeß des Idealismus" (FS 18, S. 396), wobei die Prosthesis „aus der Thesis ... durch eine Art von Selbstentzündung sich entwickeln" muß (FS 18, S. 397). Dasselbe gilt für die „dialogische Mitteilung", die „per thesin und antithesin" geschieht (FS 18, S. 403). Es ist ein „Spiel zwischen zwei Funktionen des Geistes" (FS 18, S. 410), oder anders ausgedrückt: „Die Skepsis und der Enthusiasmus sind die Faktoren der Philosophie" (FS 18, S. 413), und „im Konflikt der Täuschung entwickelt sich Wahrheit" (ebd.). Von der dabei entstandenen Wahrheit kann man freilich „fast nicht ohne Ironie reden", da die „Unendlichkeit dieser Wahrheit ... nie vollendet wird" und „jedes Systern ... nur Approximation sein" kann (FS 18, S. 406, 413).

Weit über die Dialektik des künstlerischen Schaffensprozesses hinausgehend, bezeichnet die Schlegelsche Ironie somit die vorwärtstreibende Energie in der Bildung des Menschen. Sie wird zur Kraft, welche vor einseitigen, vorschnellen Verfestigungen bewahrt und den Geist, stets weiterdrängend, auf der Bahn hält. Dies Motiv eines ständigen Weiterforschens, eines immerwährenden Durchbrechens von festen Gehäusen kommt bereits in einigen der von Schlegel selbst veröffentlichten Fragmente zum Ausdruck, die ebenfalls verdeutlichen, daß dieser Denker die Relativität und Vordergründigkeit der dem menschlichen Geist erreichbaren Positionen erfahren und zu einem Thema seines Nachdenkens gemacht hat. In mehr spielerischer Formulierung heißt es im Aphorismus 55 des *Lyceums* zum Beispiel:

> Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade (FS 2, S. 154).

In diesen wenigen Äußerungen konnte freilich nicht in Erscheinung treten, mit welcher Konsequenz Schlegel den allem menschlichen Verstehen notwendigen Perspektivismus durchdacht hat. Die nachgelassenen Manuskripte zeigen aber, daß seine Reflexionen die Sphäre der klassisch-romantischen Bildungswelt weit überschreiten und sich bereits deutlich einem Autor wie Nietzsche annähern. Nietzsches Überzeugung, daß das Dasein unendliche, sich wechselseitig ausschließende Interpretationen erlaubt (NIE 3, S. 626), und das daraus entwickelte Postulat, „Perspektiven umzustellen" (NIE 6, S. 266) ist bei Schlegel deutlich vorgebildet und mit dem Thema der Ironie in Verbindung gebracht.

Die wichtigste Quelle für diesen Denkprozeß ist jene Sammlung von philosophischen Fragmenten aus dem Zeitraum von 1796–1806, die von Schlegel unter den Titel *Philosophische Lehrjahre* gestellt wurde.[20] Das allgemeine Merkmal

[20] Zum erstenmal ediert in den Bänden 18 und 19 von FS.

dieser Aufzeichnungen besteht darin, daß in immer erneuten Anläufen entgegengesetzte denkerische Standpunkte experimentierend aufgegriffen und die verschiedensten Blickpunkte adoptiert werden. Schlegels Denken versucht zwischen absoluten Gegensätzen zu operieren. In diesem Sinne werden die Positionen der Mystik, Skepsis, Kritik und Dogmatik angenommen. Idealismus und Realismus, mystische Selbstanschauung und mythologische Naturanschauung, Fichte und Spinoza werden als mögliche denkerische Haltungen erprobt; die Geistesstile der Philosophie und Poesie, der Moral und Religion, der Wissenschaft und Kunst werden veranschlagt; zwischen den Gegensätzen von Chaos und System, Instinkt und Absicht, Willkür und Konvenienz, Weiblichkeit und Männlichkeit erfolgt ein ständiges „Oszillieren"; die Gottheit wird nacheinander als Individualität, als Natur, als Bildner, als Werdensprozeß, dann als Vater gedeutet, während die Welt bald pantheistisch als Natur, dann theistisch als Schöpfung, oder in der beides umgreifenden Form des Universums interpretiert wird. Insgesamt betrachtet wird das Dasein in einer verwirrenden Vielfalt von Perspektiven ausgelegt, im Sinne der Feststellung: „Daß die Philosophie nach dem Geiste erklärt werden muß, folgt schon aus dem perspektivischen Mittelpunkte" (FS 18, S. 407). An einer anderen Stelle lesen wir: „Die Ontologie, Psychologie, Kosmologie, Theologie sind nur verschiedene Potenzen des Objekts" (FS 18, S. 402), was später noch mit der Bemerkung präzisiert wird: „Das Potenzieren des Objekts hält Schritt mit den Stufen der Reflexion im Subjekt." (FS 18, S. 405).

Diese „Gymnastik des Geistes" (FS 18, S. 308) stützt sich auf einen Bildungsbegriff, der den Gegensatz, den Widerspruch, die Antithese als das innere Prinzip der Bildung auffaßt und diese als wesentlich „antinomische" Funktion anerkennt. „Alles was sich nicht selbst annihiliert, ist nicht frei und nichts wert" (FS 18, S. 82) sagt Schlegel, oder umgekehrt: „Alles was etwas wert ist, muß zugleich dies sein und das Entgegengesetzte." (ebd.) „Das Zugleichsein zwei entgegengesetzter Zustände" findet er „überall in der ganzen Natur" (FS 18, S. 123), woraus sich das Resultat ergibt: „Jede nicht paradoxe Philosophie ist sophistisch" (ebd.) Am schärfsten bekundet sich diese widersprüchliche Dialektik aber im Leben des menschlichen Geistes, der seiner Natur nach in zwei verschiedenen Bereichen verwurzelt ist. „Jeder Geist lebt in zwei Welten, ist nur Resultat derselben" heißt es in einer Aufzeichnung von 1800–1801 (FS 18, S. 419), nachdem Schlegel drei Jahre vorher schon gesagt hatte: „Am meisten hat ein jeder mit seiner Antithese zu tun" (FS 18, S. 128). Der tiefste Grund für diese „Antinomie der Bildung" ist in einem Aphorismus der Pariser Jahre ausgesprochen, der lautet: „Der Idealismus wie ich ihn meine oder die Unvollendung der Welt ist die einzige Hypothese zur Erklärung der Antinomien" (FS 18, S. 432)

Was aber der Dialektik und Antithetik des Schlegelschen Bildungsbegriffes besonderes Interesse verleiht, besteht darin, daß die Antinomien nicht zum Zwecke einer harmonischen Versöhnung und eines endlichen Ausgleiches aufgestellt werden, sondern die Spannung, der Gegensatz, das Schweben und das Schwanken als das innere Wesen des geistigen Lebens anerkannt werden. „Ideale sind erreichbar, denn sie beruhen alle auf Synthesis und Widerspruch, Schweben und Schwanken" lautet ein Fragment von 1797. (FS 18, S. 123). „Eine Antinomie zwischen mehreren Teilen der menschlichen Bildung ist kein wahrer Dualismus, sondern nur eine Wechselbestimmung" (FS 18, S. 301), heißt es in einer Aufzeichnung von 1797, wobei die Selbstbestimmung eben als „Oszillieren" zwischen entgegengesetzten Zielen aufzufassen ist, gemäß der Formulierung: „Die Vernunft ist ein ewiges Bestimmen durch ewiges Trennen und Verbinden" (FS 18, S. 304).

Der Titel der *Philosophischen Lehrjahre* wurde von Goethes Roman entlehnt, die Technik der zentrifugalen „Selbstschöpfung" und zentripetalen „Selbstvernichtung" fand in Fichtes philosophischer Reflexionsmethode ihr Vorbild, während die Idee der philosophischen Lehrjahre selbst zweifellos in Platon gründet, über den Schlegel in seinen Pariser Vorlesungen sagt:

> Es ist schon bemerkt worden, daß Plato nur eine Philosophie, aber kein System gehabt habe, so wie die Philosophie überhaupt mehr ein Suchen, ein Streben nach Wissenschaft als eine Wissenschaft selbst ist ... Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden, und diesen immer weiter strebenden Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkenntnis des Höchsten, dieses ewige Werden, Bilden und Entwickeln seiner Ideen hat er in Gesprächen künstlich darzustellen gesucht (FS 11, S. 120).

Das zentrale Motiv der *Philosophischen Lehrjahre* besteht aber in der Ironie, so wie sie Schlegel in Anlehnung an Platon und unter der Inspiration Fichtes verstanden hat, nämlich als eine Gedankenbewegung „in mehreren Zyklen, immer weiter und größer. Wenn das Ziel erreicht, sollte sie immer wieder von vorn anfangen – wechselnd zwischen Chaos und System, Chaos zu System bereitend und dann neues Chaos" (FS 18, S. 283). Die Ironie ist für Schlegel „Pflicht aller Philosophie die noch nicht ... System" ist (FS 18, S. 86), und in dem nie endenden Rhythmus des durch die Ironie in Gang gehaltenen Strebens erweist sich jedes seiner Werke als „Prolegomenon des folgenden und Epilegomenon des vorigen" (FS 18, S. 110). Am prägnantesten ist der philosophische Ironiebegriff Friedrich Schlegels aber in folgendem Fragment umrissen:

> Bildung ist antithetische Synthesis, und Vollendung bis zur Ironie. Bei einem Menschen, der eine gewisse Höhe und Universalität der Bildung erreicht hat, ist sein Innres eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revolutionen. (FS 18, S. 82–83).

5. Hegels Polemiken gegen die Ironie

Im Bereich der Philosophie bestand die Funktion der Ironie nach Schlegels Worten hauptsächlich darin, „auf die unendliche Größe und Erhabenheit, die nie zu erschöpfende Mannigfaltigkeit der höchsten Gegenstände der Erkenntnis aufmerksam zu machen, und allen Wahrheitsforschern die ihnen so notwendige Gesinnung der Bescheidenheit einzuprägen" (FS 13, S. 207). Schlegel hat diese Gedanken in einer Vorlesung über *Propädeutik und Logik* entwickelt, in der die Ironie in dem Abschnitt *Von der Sokratischen und Platonischen Dialektik* einen eigenen Platz einnimmt (FS 13, S. 203–10). Insbesondere richtet sich die Ironie gegen das „Trugbild der hochgepriesenen Allwissenheit" (FS 13, S. 208). Mit dieser Ansicht hatte Schlegel aber bereits während seiner in Jena verbrachten Zeit den Zorn eines zeitgenössischen Philosophen hervorgerufen, der wie kein Denker vor ihm den Anspruch erhob, „absolutes Wissen" zu besitzen und deshalb ganz folgerichtig die Ironie als die größte Herausforderung seiner selbst empfand, nämlich Hegel. In außergewöhnlich scharfer Polemik wurde Friedrich Schlegel von Hegel als „Vater der Ironie" und die „ausgezeichnetste ironische Persönlichkeit" bezeichnet (HEG 11, S. 233). Hegel ereiferte sich gegen die Ironie, die „Herr Friedrich von Schlegel erfunden" hat und brandmarkte diese als „Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens", als „eine *göttliche Genialität*, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann" (HEG 13, S. 95).

I.

Hegels grundlegende These, daß es sich bei der von Friedrich Schlegel umrissenen Ironie um einen Zweig der Philosophie Fichtes handele, ihr Wesen verantwortungslose Willkür, maßloser Subjektivismus sei, zeigt sich versteckt bereits in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807, obwohl dort der Begriff nur einmal, in dem ganz anderen Zusammenhang der griechischen Komödie, erscheint (HEG 3, 542–43.) und Friedrich Schlegels Name in diesem Frühwerk nicht erwähnt wird. In einer Untersuchung von 1924 hat Emanuel Hirsch aber herausgearbeitet, daß der Schlußabschnitt des Kapitels über die Moralität, der sich mit dem Gewissen beschäftigt, die historische Entwicklung der zeitgenössischen Philosophie in

verschlüsselter Form zeichnet.[1] So habe Hegel bei der Darstellung der „moralischen Weltanschauung“ (HEG 3, S. 464–94) Kant im Auge gehabt, während die folgenden Abschnitte die romantische Bewegung in ihren Hauptgestalten behandeln: die „moralische Genialität“ bezieht sich auf Jacobi; die „absolute Gewißheit seiner selbst“ als „reine Anschauung des Ich = Ich“ auf Fichte; die „schöne Seele“ auf Novalis; die „Heuchelei“ auf Schleiermacher; das „harte Herz“ auf Hölderlin; und das „deklarierte Böse“ auf Friedrich Schlegel. In der Gestalt der „Verzeihung“ aber habe Hegel seine eigene Philosophie gezeichnet, in der die Zerrissenheit des romantischen Bewußtseins in „schöne Seele“ und „Böses“ aufgehoben sei (HEG 3, S. 494). Die Bedeutung dieses Kapitels der *Phänomenologie* liegt darin, daß es eine Vorstufe zur Entwicklung des absoluten Geistes, also des Kulminationspunktes der Hegelschen Philosophie bildet. Die hier gezeichneten „Gestalten“ stellen eine Progression, eine Steigerung im Erfassen der Wahrheit dar, wobei sich nach einer für Hegel eigentümlichen Idee die historische und die systematische Sehweise durchdringen: Geschichte wird System, die historische Abfolge der Geistgestalten ist eine objektive Intensivierung im Gang der Philosophie, in deren Verlauf der absolute Geist wird. Die Vollendung dieses Prozesses besteht aber in jener von Hegel für sich selbst beanspruchten Form des „versöhnenden Ja“ inmitten der bloß partikulären Arten des Wissens: „es ist der erscheinende Gott mitten unter ihnen, die sich als das reine Wissen wissen“ (HEG 3, S. 494).

Von hier aus betrachtet zeigt sich auch, welche Position der Gestalt des „deklarierten Bösen“ zuerkannt ist. Alle vorhergehenden Formen des Gewissens sind nämlich für Hegel noch nicht „zur Reinheit geläutert“, es sind unklare, verschwommene, von Illusionen umnebelte Anschauungen, die letzte gedankliche Konsequenz vermissen lassen. Dem bösen Bewußtsein fällt nun die entscheidende Funktion zu, im Eingeständnis des Bösen, im „Ich bins“, das Gewissen zu seiner letzten Konsequenz zu treiben (HEG 3, S. 490). Damit ist zwar eine bis zum äußersten gesteigerte Verneinung gewonnen – eine Haltung, die Hegel später gern als „unendliche absolute Negativität“ bezeichnet. Nach den eigentümlichen Prinzipien dieser Dialektik bekundet sich aber gerade hierin die „Tätigkeit der Idee“, das „dialektische Moment der Idee“, die positive Kraft des Negativen (HEG 3, S. 492). Ebenso wie sich in der Apokalypse der Antichrist erst voll manifestieren muß, bevor die Parusie und die Errichtung des wahren Gottesreiches zur Erfüllung kommt, muß hier die Gestalt des philosophischen

[1] Emanuel Hirsch, „Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie“, *Deutsche Vierteljahresschrift* 2 (1924), S. 510–32. Nachdruck in E. Hirsch, *Die idealistische Philosophie und das Christentum* (Gütersloh 1926), S. 117–139. Siehe auch Jean Hippolyte, *Genèse et structure de la Phénomenologie de l'Esprit de Hegel* (Paris, 1946), S. 475 ff.

„Bösen" seine volle Ausprägung gewinnen, bevor sich der „erscheinende Gott" ganz bekunden kann. Dies „deklarierte Böse" ist ein „Wissen, das sich als absolute Einzelnheit des Selbst das Wesen zu sein weiß". Für Hegel ist hier die „höchste Empörung" des seiner selbst gewissen Geistes gesetzt (ebd.).

Daß unter dieser Geistgestalt die von Friedrich Schlegel entwickelte Ironie zu verstehen ist, bestätigt sich deutlich in den späteren Werken Hegels, besonders in der *Philosophie des Rechts* von 1820, wo diese Ausführungen der *Phänomenologie* auch ausdrücklich auf die Schlegelsche Ironie bezogen werden, nun freilich nicht mehr in apokalyptischen Wendungen, sondern in aggressiver Polemik, die sich in Hegels anderen Werken, vor allem in seinen Vorlesungen, bis zu vulgären Ausbrüchen steigern kann. Als einer der ersten Schriftsteller, der sich mit der Ironie bei Schlegel und Hegel beschäftigte, hatte Sören Kirkegaard bereits bemerkt, daß Hegel „bei jeder Gelegenheit" auf die ihm widerwärtige Ironie und die als „unverbesserliche und verstockte Sünder" angesehenen Ironiker, vor allem auf Friedrich Schlegel, zurückkomme: „Überall werden sie in der absprechendsten Weise vorgenommen, ja, Hegel blickt mit gewaltigem Hohn und Vornehmheit nieder auf diese von ihm oft genug ‚vornehme Leute' gescholtenen Männer. Doch hat der Umstand, daß Hegel dergestalt an der ihm am nächsten liegenden Gestalt der Ironie sich versehen hat, natürlich seiner Auffassung des Begriffs geschadet. Eine wirkliche Darlegung kriegt man meist nicht – dafür kriegt Friedrich Schlegel stets Schelte" (KI I, S. 270–71). Auch Wilhelm Dilthey stellte fest, daß eine heftige Antipathie Hegel gereizt mache, „sooft er Friedrich Schlegel berührt".[2] Nach einem Überblick über Hegels Angriffe auf Schlegels Ironie kam Oskar Walzel zu dem Resultat: „Was da steht, hat mit den von mir angeführten Sätzen F. Schlegels über Ironie gar nichts zu tun. Man möchte von Lufthieben reden." Walzel fügt dem noch hinzu: „Ein ganz Großer, Hegel, sagt aus blindem Haß Falsches über F. Schlegels romantische Ironie."[3]

Die andere Stelle, an der die Ironie in Hegels *Phänomenologie* erwähnt wird, bezieht sich nicht auf Schlegel und hat auch mit der romantischen Ironie nichts zu tun. Sie findet sich im vorletzten Abschnitt des Werkes, welcher dem „absoluten Wissen" vorhergeht und der Wissensform der „Religion" gewidmet ist. In dieser Sektion werden drei Formen der Religion unterschieden: natürliche Religion, Kunstreligion und „offenbare" Religion, und die Ironie, die hier zum Ausdruck kommt, hat mit der Kunst zu tun und findet sich in dem Abschnitt „Kunstreligion". Hegels Kunstreligion ist so zu verstehen, daß es sich dabei um eine besonders feierliche oder gehobene Form der Kunst handelt, in der das „Wesen", die „Substanz" oder das Absolute zum Ausdruck gebracht wird. Charakteristischerweise entwickelt er diesen Begriff der Kunst mit der griechischen

---

[2] Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Berlin 1970). S. 205.

[3] Oskar Walzel, „Methode? Ironie bei Schlegel und bei Solger", *Helicon* 1 (1938), S. 48, 50.

Tragödie. Was die Kunstreligion in diesem Sinne auszeichnet, besteht darin, daß der „Geist", der in ihr auftritt, das „Bewußtsein seines absoluten Wesens" hat und damit der „sittliche oder wahre Geist" ist. Dieser Geist ist „nicht nur die allgemeine Substanz aller Einzelnen", sondern er wird von diesen zugleich „als ihr eigenes Wesen und Werk gewußt". Konkreter gesprochen ist der hier erscheinende Geist nicht ein gegenüberstehendes „Lichtwesen", in dem man nur den „Herren seiner Wirklichkeit" anschaut, noch das „rastlose Verzehren sich hassender Völker" oder die „Unterjochung derselben zu Kasten", also keine fremde Macht, sondern das „freie Volk", dessen „Wirklichkeit und Dasein" von jedem einzelnen als sein Wille und seine Tat gewußt wird (HEG 3, S. 512–13). Das Wesentliche dieser Kunstreligion besteht demnach für Hegel darin, daß der Geist über seine „Wirklichkeit" und „Wahrheit" erhoben wird und sich „zum reinen Wissen seiner selbst" steigert (HEG 3, S. 513). Es mag hier dahingestellt bleiben, ob dies ein fruchtbarer Ansatzpunkt für ein Verständnis der griechischen Tragödie ist; stattdessen soll der entscheidende Begriff der Ironie in Betracht gezogen werden.

Dieser ergibt sich aus dem Verhältnis des Schauspielers zu der von ihm angenommenen Rolle oder „Maske". Hegel sagt: „Das Dasein dieser Charaktere sind endliche *wirkliche* Menschen, welche die Personen der Helden anlegen und diese in wirklichem, nicht erzählendem, sondern eigenem Sprechen darstellen" (HEG 3, S. 534–35). Wie es für die „Bildersäule" wesentlich ist, „von Menschenhänden gemacht zu sein", so ist es für die Maske wesentlich, daß ein Schauspieler sie inkarniert. Das Verhältnis von Schauspieler und Maske soll aber keine bloß „äußerliche Bedingung", sondern eine wesentliche Beziehung sein, und wenn sie als äußerliche Bedingung in Erscheinung tritt, so muß die Kunstbetrachtung davon „abstrahieren". Insofern aber in der Kunstbetrachtung von dieser äußerlichen Beziehung „allerdings zu abstrahieren ist, so ist eben dies damit gesagt, daß die Kunst das wahre eigentliche Selbst noch nicht in ihr enthält" (HEG 3, S. 535). Die „wahre" Vereinigung, d. h. „die des Selbst, des Schicksals und der Substanz" ist in dieser Kunstform für Hegel „noch nicht vorhanden". Sie bleibt „eine äußerliche, eine *Hypokrisie*", denn „der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person [Maske] und das wirkliche Selbst" (HEG 3, S. 541).

An dieser Stelle empfiehlt es sich, auf die Bezeichnung Hypokrisie näher einzugehen, die im Attischen das Rollenspiel auf der Bühne, die Schauspielerkunst bezeichnet,[4] aber auch den Beiklang des Rollenspielens im allgemeinen, das heißt der Unaufrichtigkeit, hat und damit der modernen Bedeutung der Hypokrisie im Sinne der Scheinheiligkeit, zum Beispiel bei Voltaire, nahekommt. Hegel übersetzt den Begriff der Hypokrisie mit „Heuchelei", wie in dem Ab-

---

[4] Aristoteles, *Ethica Nicomachia* 1118 a8.

schnitt „Das Gewissen. Die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung" bereits zum Ausdruck gekommen war (HEG 3, S. 485). In der Entfaltung der Geistgestalten erscheint die „Heuchelei" (Schleiermacher) aber direkt vor der „Ironie" (Friedrich Schlegel), so wie die Ironie direkt vor dem „absoluten Wissen" (Hegel). Es zeigt sich demnach, daß Hegel in der weiteren Ausführung der *Phänomenologie* an diesem Schema von aufsteigenden „Gestalten" festgehalten hat, das auch seinen anderen Schriften über die für ihn jüngste Phase der Philosophie zugrundeliegt.

Tatsächlich kommt Hegel auch gleich nach der festgestellten Diskrepanz der Hypokrisie auf die Ironie zu sprechen. In der Tragödie wird diese Diskrepanz überspielt, man „abstrahiert" von ihr. Damit bleibt die Handlung ernst, feierlich und religiös. Die zufälligen Gestalten werden in die „einfachen Ideen des Schönen und Guten" emporgehoben (HEG 3, S. 543). In der Komödie dagegen läßt das Subjekt die Maske fallen, oder in Hegels Sprache: es spricht „die Ironie derselben" (HEG 3, S. 542), das heißt die Verstellung, das Rollenspiel, die Heuchelei offen aus – ebenso wie das Böse im Abschnitt über das Gewissen mit dem frechen Ausspruch „Ich bins" (HEG 3, S. 490) dies getan hatte. Das „Aufspreizen in die allgemeine Wesenheit" wird „verraten", das Selbst „läßt die Maske fallen", oder genauer: es spielt „mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt" (HEG 3, S. 542).

Daß die Beziehung der Gestalt des Bösen auf die Ironie und Friedrich Schlegel in dem verschlüsselten Text der *Phänomenologie* zu recht besteht, zeigt sich am deutlichsten in Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Der Abschnitt, der dafür in Frage kommt, steht unter dem Titel „Das Gute und das Gewissen", in dem es aber auch um Ausprägungen des Geistes geht, die sich mit dem Guten und dem Gewissen nur auf problematische Weise in Verbindung bringen lassen. Die grundlegende Form dieser Art ist die „Subjektivität" als „abstrakte Selbstbestimmung und reine Gewißheit nur ihrer selbst" (HEG 7, S. 259). Dies Selbstbewußtsein äußert sich auf verschiedene Weisen, zum Beispiel bei Sokrates, den Stoikern, Pascal und vielen anderen. Aber das entscheidende Merkmal für alle diese Formen des Selbstbewußtseins besteht für Hegel in einer bestimmten Richtung des Bewußtseins, nämlich „*nach innen* in sich zu suchen und aus sich zu wissen und zu bestimmen, was recht und gut ist" (HEG 7, S. 265). Dies Selbstbewußtsein vermag das Handeln „für andere und sich selbst als gut zu behaupten". Geschieht dies „für andere, so ist es *Heuchelei*, für sich selbst, so ist es die höhere Spitze der sich als *das Absolute behauptenden Subjektivität*" (ebd.). Hegel nennt diese letzte Form der Subjektivität auch die „letzte abstruseste Form des Bösen, wodurch das Böse in Gutes und das Gute in Böses verkehrt wird". Dies Selbstbewußtsein weiß sich „als absolut"

und ist damit „die höchste Spitze der Subjektivität im moralischen Standpunkte". Für Hegel handelt es sich dabei um jene Form der Subjektivität, „zu welcher das Böse in unserer Zeit und zwar durch die Philosophie, das heißt eine Seichtigkeit des Gedankens, welche einen tiefen Begriff in diese Gestalt verrückt hat und sich den Namen der Philosophie, ebenso wie sie den Namen des Guten anmaßt, gediehen ist" (HEG 7, S. 265–66). Wegen der Prominenz dieser Form der Subjektivität in seiner Zeit, will er kurz die „Hauptgestalten dieser Subjektivität, die gang und gäbe geworden sind", angeben.

Die erste dieser Formen oder „Gestalten" der Subjektivität ist die „Heuchelei". Sie ist mit dem „Handeln mit bösem Gewissen" noch nicht genau genug bestimmt (HEG 3, S. 266), da bei ihr noch „die formelle Bestimmung der Unwahrheit" hinzukommen muß, „nämlich das *Böse* zunächst *für andere* als *gut* zu behaupten" und sich dabei „äußerlich als gut, gewissenhaft, fromm und dergleichen zu stellen". Dieser heuchlerische Bösewicht wird immer „in seinem sonstigen Gutestun oder Frömmigkeit überhaupt in *guten Gründen, für sich selbst* eine Berechtigung zum Bösen finden, in dem er durch sie es für sich zum Guten verkehrt" (HEG 7, S. 268). Dazu gehört der „Probabilismus", das heißt das Auffinden von guten Gründen für eine Handlung, und sei es „auch nur die *Autorität* eines Theologen" (ebd.). Andere Stufen der Heuchelei bestehen in der „guten Absicht" (HEG 7, S. 269), in dem „berüchtigten Satz: *der Zweck heilige die Mittel*" (HEG 7, S. 274), in dem Leugnen aller Erkennbarkeit der Wahrheit und der damit verbundenen „Subsumtion" des Guten unter das Subjekt (HEG 7, S. 273), oder in dem Axiom: „*Irren ist menschlich*" (HEG 7, S. 276).

Die „höchste Form" der Subjektivität ist aber für Hegel erst jene Gestalt, „die man mit einem von Platon erborgten Namen *Ironie* genannt hat" (HEG 7, S. 277). Hegel weist darauf hin, daß „nur der Name" von Platon genommen wurde, wogegen die Praxis der Ironie, wie sie von Sokrates gehandhabt und von Platon beschrieben wurde, nur im Verkehr mit Personen und ihren Einbildungen, nie in bezug auf die Ideen der Wahrheit und Gerechtigkeit selbst bestand (ebd.). Was diese Form der Subjektivität zur „Spitze der sich als das letzte erfassenden Subjektivität" macht, besteht darin, daß sie über „Wahrheit, Recht und Pflicht" selbst beschließt und entscheidet (HEG 7, S. 278). Das war zwar auf der Stufe der Heuchelei auch schon gegeben und „an sich vorhanden". Hier kommt aber noch als besondere Nuance hinzu, daß das Selbstbewußtsein das „sittlich Objektive" von sich entfernt hält und stattdessen sich selbst für das nimmt, „welches so *will* und *beschließt* und auch *ebensogut* anders wollen und beschließen kann" (HEG 7, S. 279). Hegel faßt diese Bewußtseinsstufe in parodistischer Aussage folgendermaßen zusammen:

Ihr nehmt ein Gesetz in der Tat und ehrlicherweise als an und für sich seiend, Ich bin auch dabei und darin, aber auch noch weiter als Ihr, Ich bin auch darüber hinaus und kann es *so oder so machen. Nicht die Sache ist das Vortreffliche, sondern Ich bin der Vortreffliche*

und bin der Meister über das Gesetz und die Sache, der damit, als mit seinem Belieben, *nur spielt* und in diesem ironischen Bewußtsein, in welchem Ich das Höchste untergehen lasse, *nur mich* genieße" (HEG 7, S. 279).

Diese Gestalt ist für Hegel „das Böse, und zwar das in sich ganz allgemeine Böse". Sie ist „Eitelkeit" und „tut auch die Formen, die *subjektive* Eitelkeit hinzu, sich selbst als diese Eitelkeit alles Inhalts zu wissen und in diesem Wissen *sich* als das Absolute zu Wissen". Hegel bezeichnet diese „Gestalt" als „absolute Selbstgefälligkeit", als „einsamen Gottesdienst seiner selbst" (HEG 7, S. 279). Wenn er sagt, daß diese „auch eine *Gemeinde* bilden kann", bezieht er sich offensichtlich auf die frühromantische Schule von Jena. „Band und Substanz" dieser Gemeinschaft beschreibt er als „die gegenseitige Versicherung von Gewissenhaftigkeit, guten Absichten, das Erfreuen über diese wechselseitige Reinheit, vornehmlich aber das Leben an der Herrlichkeit dieses Sich-Wissens und Aussprechens und an der Herrlichkeit dieses Hegens und Pflegens" (ebd.). In dieser Gemeinschaft hat die „schöne Seele" (Novalis) ihren Platz, „die in der Eitelkeit aller Objektivität und damit in der Unwirklichkeit ihrer selbst verglimmende edlere Subjektivität" (ebd.). Aber auch noch „andere Gestaltungen" der Subjektivität sind hier angesiedelt. Hegel verweist darauf, daß er selbst diesen ganzen Komplex in der *Phänomenologie* abgehandelt habe (HEG 7, S. 279–80).

Freilich war dies in der *Phänomenologie* ohne Namensnennung geschehen. Ebenso ist die Darstellung der Subjektivität im § 140 der *Philosophie des Rechts* ohne Namenshinweise verfaßt, so daß man unvorbereitet gar nicht ahnen würde, daß die „Heuchelei" durch Schleiermacher, die „Ironie" durch Friedrich Schlegel und die „schöne Seele" durch Novalis repräsentiert sind. Selbst ein geübter Leser würde Schwierigkeiten haben, in den Porträts dieser „Gestalten", die wie schlechte Karikaturen wirken, die genannten Autoren und deren Standpunkte wiederzuerkennen. Was Hegel über die Ironie der modernen Subjektivität ausgeführt hat, hat mit der von Schlegel vertretenen Form der Ironie nicht viel zu tun. Hegel hat diesem Abschnitt seiner *Philosophie des Rechts* aber eine lange Anmerkung hinzugefügt, aus der unmißverständlich hervorgeht, daß er sich bei seiner Darstellung der Ironie auf Friedrich Schlegel bezog. Schlegel habe „in einer früheren Periode seiner schriftstellerischen Laufbahn" den „gesteigerten Ausdruck der Ironie aufgebracht", in dem sich die Subjektivität als das Höchste weiß (HEG 7, S. 277). Hegel sucht dort die Theorie der Ironie von Karl Wilhelm Solger, einem seiner Berliner Kollegen, von Schlegels Ironie abzuheben, kann aber schließlich auch mit Solger nicht übereinstimmen. Darauf soll jetzt noch nicht eingegangen werden.[5] Daß aber die Zuordnung der „Heuchelei" zu Schlei-

[5] Siehe hierzu oben S. 131–138.

ermacher, der „schönen Seele" zu Novalis und der „Ironie" zu Friedrich Schlegel Hegels Gedankengang entspricht, zeigt sich am deutlichsten in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*.

Hegel beschäftigt sich dort mit der Ironie zuerst im Zusammenhang der Philosophie des Sokrates, bei der er besonders die „Sokratische Methode" hervorhebt, die ihrerseits eng mit der „berühmten *Sokratischen Ironie*" zusammenhängt. Darauf soll ebenfalls erst später eingegangen werden.[6] Hier ist von Wichtigkeit, daß Hegel die Sokratische Ironie als „Benehmensweise im Umgang", als „Benehmensweise von Person zu Person" versteht (HEG 18, S. 458), also nicht als Ironie über objektive Sachverhalte, sondern über die irrigen Meinungen und falschen Voraussetzungen der Gesprächspartner. Erst in „neuerer Zeit" hat man nach Hegel die Ironie über diesen dialogischen und rhetorischen Bereich ausgedehnt und „zum allgemeinen Prinzip erweitert". Friedrich Schlegel hat „diese Gedanken zuerst aufgebracht", aber Hegel entwickelt diese moderne Form der Ironie diesmal nicht an Schlegel sondern an Friedrich Ast, einem bedeutenden Kenner Platons aus dieser Zeit und einem Anhänger der Brüder Schlegel, die mit Ast in Jena in enger Beziehung gestanden hatten.[7] Nach dieser Lehre soll die Ironie „die höchste Weise des Verhaltens des Geistes" sein (HEG 18, S. 460). Hegel weist die Herleitung dieser Ironie von Sokrates oder Platon scharf ab und erklärt: „Diese Ironie ist eine Wendung der Fichteschen Philosophie, aus ihr hervorgegangen, und ist ein wesentlicher Punkt in dem Verständnis der Begriffe der neuesten Zeit" (ebd.). Sie ist für ihn ein „Fertigsein des subjektiven Bewußtseins mit allen Dingen", was er auf sarkastische Weise mit eigenen Worten zusammenfaßt:

> Ich bin es, der durch mein gebildetes Denken alle Bestimmungen zunichte machen kann, Bestimmungen von Recht, Sittlichkeit, Gut usw.; und ich weiß, daß, wenn mir etwas als gut erscheint, gilt, ich mir dies ebenso auch verkehren kann. Ich weiß mich schlechthin als den Herrn über alle Bestimmungen, kann sie gelten lassen und auch nicht; alles gilt mir wahr, insofern es mir jetzt gefällt (HEG 18, S. 460).

In diesem Ton geht es fort, bis Hegel die Ironie schließlich zu einem bloßen „Übergang von einem Extrem ins andere, vom Vortrefflichen zum Schlechtesten" reduziert hat und diese Verfahrensweise mit den wohl auf Friedrich Schlegel zu beziehenden Verhaltensweisen illustriert:

> sonntags recht demütig, in tiefster Zerknirschung in den Staub, die Brust zerschlagen und büßend sich vernichten, abends sich vollfressen und saufen und in allen Lüsten herumwäl-

---

[6] Siehe hierzu oben S. 224–227.

[7] Ast hatte die Werke Platons mit lateinischer Übersetzung, Kommentar und *Lexicon Platonicum* herausgegeben und war Autor einer Schrift *Platons Leben und Schriften* (Leipzig 1816).

zen, – Unterjochung, gegen die das Selbstgefühl sich wiederherzustellen hat. Heuchelei ist damit verwandt, ist die größte Ironie (HEG 18, S. 461).

In dem Abschnitt „Neueste deutsche Philosophie" kommt Hegel auf die neuere Form der Ironie direkt zu sprechen, die er, wie bereits zum Ausdruck gekommen war, als einen Sproß der Philosophie Fichtes ansah. Da es bei Fichte nicht zu einer wirklichen Überwindung des Dualismus von Ich und Nicht-Ich kommt, läuft seine Philosophie in ein „Sollen, Bestreben, Sehnen" aus, und diese „unendliche Sehnsucht hat man dann im Schönen und im religiösen Gefühl als das Höchste angesehen und damit zusammenhängend die oben erwähnte Ironie" (HEG 20, S. 399). Die Ironie ist für Hegel die „nicht philosophisch ausgeführte Wendung" der Fichteschen Philosophie der Subjektivität. In der Geschichte der Philosophie ist sie zwischen Fichte und Schelling anzusiedeln und Friedrich Schlegel ist der „Anführer" dieser Ironie:

Das Subjekt weiß sich in sich als das Absolute, alles andere ist ihm eitel; alle Bestimmungen, die es sich selbst vom Rechten, Guten macht, weiß es auch wieder zu zerstören. Alles kann es sich vormachen; es ist aber nur Eitles, Heuchelei und Frechheit. Die Ironie weiß ihre Meisterschaft über alles dieses; es ist ihr Ernst mit nichts, es ist Spiel mit allen Formen (HEG 20, S. 416).

In diesen Raum zwischen Fichte und Schelling trägt Hegel noch verschiedene andere „Gestalten" ein. Eine von ihnen ist klar erkennbar, obwohl nicht beim Namen genannt, Schleiermacher oder die Heuchelei. Um diesen deutlich genug zu bezeichnen erwähnt Hegel aber zwei Titel seiner Schriften aus der Zeit der Frühromantik, nämlich die *Reden* und die *Monologen*.[8] Das „begrifflose prophetische *Reden*"dieser Bewußtseinsform „versichert vom Dreifuß her[9] dies und jenes vom absoluten Wesen". Erkennen und Wissen wird zur „Herzenssache": „es sind eine Menge Inspirierter, welche sprechen, deren jeder einen *Monolog* hält und den anderen eigentlich nur im Händedruck und im stummen Gefühl versteht" (HEG 20, S. 417). Novalis wird beim Namen genannt und ist der Autor von Schriften, in denen sich die „schöne Seele" darstellt. Hier bleibt die Subjektivität „Sehnsucht", die nicht „zum Substantiellen" kommt und in sich „verglimmt" (HEG 20, S. 418), womit Hegel wohl auf den frühen Tod des Novalis anspielt. Nach Schelling kommt die Philosophie dann zu einem Punkt, von dem Hegel sagt: „Bis hierher ist nun der Weltgeist gekommen" (HEG 20, S. 455) und der seine eigene Philosophie bezeichnet.

Fragt man nach dem Gehalt der von Hegel an Schlegels Ironie vorgetragenen Kritik, so kann man diesen nicht anders als beträchtlich leer und ziemlich negativ

---

[8] Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Berlin 1799); *Monologen* (Berlin 1800).

[9] Ein dreibeiniges Gestell, Sitz der weissagenden Pythia in Delphi.

bezeichnen. Es wird nirgendwo auch nur der Versuch zu einem Verständnis der Ironie unternommen, sondern diese wird von einem anderen Standpunkt aus einfach abgekanzelt und als „absolut Böses“, völlige Willkür und „Nichtigkeit“ erklärt. Die von Hegel zusammengestellten Merkmale haben mit der Schlegelschen Ironie, wie sie im vorhergehenden Kapitel dargestellt ist, kaum etwas zu tun, wie bereits Walzel feststellte, der von „Lufthieben“ sprach.[10] Eigentlich kann man Hegels Ausführungen über die romantische Ironie nicht einmal Polemik nennen, da sie ihrem Gegenstand so wenig entspricht. Man müßte sie geradewegs als Denunziation bezeichnen, als Denunziation mit der Geste "seht her!“ Eine blinde, begriffslose Wut bemächtigte sich Hegels, sobald er auf Friedrich Schlegel zu sprechen kam. Diesem sind diese Äußerungen, selbst wenn sie nur in akademischen Vorlesungen vorkamen, wohl nicht unbekannt geblieben. Obwohl er sich nur selten über Hegel geäußert hat, lassen seine Stellungnahmen zu Hegel nichts an Schärfe vermissen. In seinem Aufsatz *Über Jacobi* von 1822, in dem er seine Kritik der idealistischen Philosophie formuliert, charakterisiert er Hegel als „einen vollendeter durchgeführten oder auch höher gesteigerten Fichte“, bei dem aber die Einflüsse von „Gewissen, Moralität, oder andere Menschengefühle“ fehlen, welche bei Fichte die „strenge Konsequenz des Systems“ unterminierten, so daß sich uns hier „das atheistische Denken ganz rein“ darstellt. Statt der „edlen Inkonsequenz“ Fichtes tritt uns bei Hegel nun „die viel gemeinere Beschränkung eines absoluten Stumpfsinns für alles Göttliche bei einem unendlichen Fluß und Zufluß des leeren abstrakten Denkens“ entgegen (FS 8, S. 595). In den *Fragmenten zur Poesie und Literatur* von 1823 bemüht sich Schlegel um eine geistesgeschichtliche Einordnung Hegels in die großen Strömungen seiner Zeit und sieht ihn im Zusammenhang von „gewissen intellektuellen Spannungen und Dehnungen wie sie einer entscheidenden Krisis voranzugehen pflegen“ und sich auch in einem „nervösen Charakter“ bekunden. In der Kunst zeigt sich dies zum Beispiel „in dem Hange zu einer magisch einwirkenden Phantasmagorie, wie in Lawrence, Rossini, Lord Byron“. Auch Hegels Philosophie erscheint Schlegel hier „als eine dialektische Überspannung“ und hat für ihn „denselben *nervenkranken* Charakter“ (FS 17, S. 490).

Die große Abrechnung mit Hegel erfolgte aber in den Wiener Vorlesungen *Philosophie des Lebens* von 1828. Mit Hegel ist die idealistische Philosophie nach Schlegel wieder "in den leeren Raum des absoluten Denkens“ zurückgekehrt (FS 10, S. 16). Von ihm wurde „das Wesen des Geistes ausdrücklich in die Verneinung gesetzt“ und dieser „Geist der Verneinung in abstrakter Verirrung aufgestellt und vergöttert“ (FS 10, S. 17). Schlegel sieht „eine sonderbare innere Korrespondenz und Verwandtschaft in den Irrwegen“ der damaligen Zeit, insofern ein „wunder-

[10] Oskar Walzel, „Methode? Ironie bei Schlegel und bei Solger“, S. 50.

barer britischer Dichter", Lord Byron, „vielleicht der größte, gewiß aber der merkwürdigste Dichter unserer Zeit", den „Feind des Menschengeschlechts und König des Abgrunds" in seiner Dichtung verherrlichte. Während Byron aber „allen magischen Zauber seiner Phantasie über diese dunkle Figur ausgegossen hat", wird bei Hegel „dieses feindliche Prinzip, dieser absolute, d. h. der böse Geist der Verneinung und des Widerspruchs, auf den letzten Abwegen der deutschen Philosophie, obwohl in abstrakter Unverständlichkeit, in der Mitte des verworrenen Systems auf den Thron gestellt" (FS 10, S. 17). Die wirkliche Kenntnis der gegnerischen Position scheint hier ebenso gering wie bei Hegel zu sein. Das Urteil ist aber genauso hart und unerbittlich, indem der Gegner als diabolisch, satanisch und böse bezeichnet wird. Man kann diesen Prozeß Hegel-Schlegel, Schlegel-Hegel wohl nicht anders als den Versuch einer geschichtsphilosophischen Wechselvernichtung bezeichnen. Dieser gegenseitige Kampf blieb dem Publikum natürlich nicht verborgen. August Wilhelm Schlegel hat ihn mit humoristischen Versen beschrieben:

Schlegel predigt gegen Hegel,
Für den Teufel schieb er Kegel.

Hegel spottet über Schlegel,
Sagt, er schwatzt' ohn' alle Regel.

Schlegel spannt der Mystik Segel;
Hegel faßt der Logik Flegel.

Kommt, ihr Deutschen, Kind und Kegel,
Von der Saar bis an den Pregel!

Schaut, wie Schlegel kämpft mit Hegel!
Schaut, wie Hegel kämpft mit Schlegel!
(AWS SW 2, S. 232).

II.

Nun könnte man zur Geltung bringen, daß Hegel sich in den bislang herangezogenen Schriften hauptsächlich mit den philosophischen, sittlichen und rechtsphilosophischen Aspekten der Ironie befaßt hat und diese mit den ästhetischen und literarischen Ausprägungen der Ironie, die vornehmlich Friedrich Schlegels Gegenstand waren, wenig zu tun haben. Wendet man sich aber Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* zu, dann zeigt sich schon bald, daß er für den ästhetischen Charm der Ironie genausowenig Sinn hatte wie für den Gestus der philosophischen Selbstkritik oder der moralischen Selbstüberwindung und all diese Aspekte der Ironie mit altväterlichem Geschmack als Eitelkeit und Willkür auslegte. Hegel geht dort auf die Ironie gleich gegen Ende der Einleitung in ei-

nem eigenen Abschnitt ein, in dem man wohl seine ausgeführteste Behandlung der Ironie erblicken kann. Auch hier wird Friedrich Schlegel als der Urheber der sich in „mannigfacher Gestalt" entwickelnden Ironie gesehen und die für Hegel charakteristische These vertreten, daß diese ihren „tieferen Grund" in der Philosophie Fichtes hatte, „insofern die Prinzipien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden" (HEG 13, S. 93). Schlegel und Schelling gingen beide von dem „Fichteschen Standpunkt" aus; Schelling, „um ihn durchaus zu überschreiten"; Schlegel, „um ihn eigentümlich auszubilden und sich ihm zu entreißen" (ebd.).

Was nun die Herleitung der Ironie aus der Philosophie Fichtes angeht, so hebt Hegel hervor, daß Fichte das Ich „zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis" erhoben habe, was notwendigerweise zur Folge hatte, daß alles, was für das Ich Gültigkeit erlangen kann, nur „durch das Ich gesetzt und anerkannt" ist und ich es deshalb „ebensosehr auch wieder vernichten" kann (ebd.). Das bezieht sich offensichtlich auf den von Schlegel aus Fichte entlehnten Rhythmus von „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung". Hegel legt diesen sicherlich falsch aus, wenn er darüber sagt: „Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden" (HEG 13, S. 94). Wenn ich als Künstler nach diesen Maximen lebe, dann ist es mir mit meinen Schöpfungen kein „wahrhafter Ernst". Denn dieser Ernst ergibt sich erst „durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit usf.", wogegen dem ironischen Künstler „kein Inhalt des Bewußtseins als absolut und an und für sich, sondern als selbstgemachter zernichtbarer Schein erscheint" (HEG 13, S. 94 f.). Wenn andere die von mir hervorgebrachten Erscheinungen ernst nehmen, sind sie „nur getäuschte, pauvre bornierte Subjekte, ohne Organ und Fähigkeit, die Höhe meines Standpunktes zu erfassen und zu erreichen" (HEG 13, S. 95). Man kann sagen, daß genau an dieser Stelle das Ironieverständnis Hegels völlig in die Irre geht und natürlich schon seine Sehweise der absoluten Vollmacht des ironischen Ich falsch ist. Denn die Kritik, die sich in der Ironie äußert, ist keine nach außen gerichtete Ironie, die bloß täuschen und verblüffen will, sondern eine auf sich selbst gerichtete Selbstkritik des Künstlers („Selbstvernichtung"), die ihn davor schützen soll, zu viel Vertrauen, Anmaßung und Selbsteinschätzung in die „Selbstschöpfung" zu investieren. Von nun an wird Hegel alles zum Klischee. Er sagt:

> Und nun erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine göttliche *Genialität*, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann (HEG 13, S. 95).

Oder wir lesen:

Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit usf. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten (ebd.).

Hegel behauptet sogar:

So gibt sich denn das Individuum, das so als Künstler lebt, wohl Verhältnisse zu anderen, es lebt mit Freunden, Geliebten usf., aber als Genie ist ihm dies Verhältnis zu seiner bestimmten Wirklichkeit, seinen besonderen Handlungen wie zum an und für sich Allgemeinen zugleich ein Nichtiges, und es verhält sich ironisch dagegen (ebd.).

Nachdem man sich vergebens umgeschaut hat, auf welchen Autor diese Sätze wohl passen mögen, liest man mit einigem Erstaunen:

Dies ist die allgemeine Bedeutung der genialen göttlichen Ironie, als dieser Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Friedrich von Schlegel erfunden, und viele andere haben sie nachgeschwatzt oder schwatzen sie von neuem wieder nach (ebd.).

Das Problem dieser Ironie ist für Hegel, daß sie keine Erfüllung in sich selbst finden kann und deshalb von einer „Sehnsüchtigkeit befallen wird, die wir ebenfalls aus der Fichteschen Philosophie haben hervorgehen sehen" (HEG 13, S. 96). Dies Verlangen, das aber „unwirklich und leer" bleibt, weil es „nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben", läßt dann die „krankhafte Schönseelischkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen" (ebd.). Unter dieser verzerrten „Gestalt" soll man Novalis erkennen. Von Solger und Tieck ist die Ironie dann „zur Kunstform gemacht worden", aber das Ironische liegt hier wieder im „Sichvernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen" (HEG 13, S. 96–97). Alles, „was dem Menschen Wert und Würde hat", soll als „Nichtiges in seinem Sichvernichten" gezeigt werden. Es soll zum Ausdruck gebracht werden, „daß es nicht nur nicht ernst sei mit dem Rechten, Sittlichen, Wahrhaften, sondern daß an dem Hohen und Besten nichts ist" (HEG 13, S. 97).

In bezug auf Kunstwerke, in welchen die Ironie den „Grundton der Darstellung" bildet, ist Hegel der Meinung, „daß hier das Allerunkünstlerischste für das wahre Prinzip des Kunstwerks genommen" ist. Das „Substantielle" erweise sich in ihnen als das „Nichtige" und es träten „endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts hinzu" (HEG 13, S. 98). Daß dem Publikum diese „gehaltlosen, sehnsüchtigen Naturen" nicht gefallen, hält er für „gut", weil dies zum Ausdruck bringt, daß „den Menschen dagegen ebensosehr nach vollen und wahrhaften Interessen verlangt als nach Charakteren, die ihrem gewichtigen Gehalte treu bleiben" (ebd.). Wie Solger von Hegel in bezug auf die

Ironie beurteilt wird, soll später zur Sprache kommen.[11] Über Tieck als ironischen Schriftsteller heißt es hier in der Einleitung, daß seine literarische Bildung auch aus jener Periode stammte, „deren Mittelpunkt eine Zeit hindurch Jena war" (HEG 13, S. 99). Er und „andere von diesen vornehmen Leuten" hätten sich als „familiär mit solchen Ausdrücken" aufgespielt, „ohne jedoch zu sagen, was sie bedeuten". Tieck habe immer Ironie gefordert, aber wenn er selber sich an die „Beurteilung großer Kunstwerke" begeben habe, dann war seine Schilderung zwar „vortrefflich", aber in bezug auf die Ironie sei man betrogen – „von der Ironie kommt nichts mehr vor" (ebd.).

Im Text der *Ästhetik* selbst kommt Hegel im Zusammenhang des „Kunstschönen" wieder auf die Ironie zu sprechen. Es geht dabei um jene Form der romantischen Kunst, in der die „Zerrissenheit und Dissonanz des Inneren" zur Darstellung kommt und die Darstellung so weit getrieben ist, daß die „Entzweiung" festgehalten wurde. Dies zeigt sich z. B. „beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter" in der Leidensgeschichte, wo dann „die Heiterkeit des Ideals" verlorengeht. Hegel gibt jedoch zu, daß in der romantischen Kunst, „obgleich das Leiden und der Schmerz in ihr das Gemüt und subjektive Innere tiefer als bei den Alten trifft, eine geistige Innigkeit, eine Freudigkeit in der Ergebung, eine Seligkeit im Schmerz und eine Wonne im Leiden, ja eine Wollust selbst in der Marter zur Darstellung kommen" (HEG 13, S. 209). Er bezieht sich hier auf die Verklärung des Schmerzes und der Klage durch Lächeln, also das Ineinandertreten von zwei entegegengesetzten Zeichen und bezieht dies auf das „Prinzip der modernen Ironie", dem er hier sogar eine „Berechtigung" zuerkennt (HEG 13, S. 211). Jedoch sei die Ironie „häufig alles wahren Ernstes bar" und ende „in der bloßen Sehnsüchtigkeit des Gemütes statt des wirklichen Handelns und Seins" (ebd.).

Mit dem Stichwort „Sehnsüchtigkeit des Gemütes" verbindet sich natürlich sofort die Assoziation „Novalis", obwohl dieser nie ein positives Wort über die Ironie ausgesagt, noch in seinen dichterischen Werken die Ironie verwandt hat. Aber die Verbindung mit dem Frühromantikerhaus in Jena scheint für Hegel schon zu genügen, um Ironie zu garantieren. Für eine Erforschung der Ironie könnte man also die folgenden Feststellungen übergehen, nicht aber für eine Darstellung der Hegelschen Kritik der romantischen Ironie, weil hier nämlich eine wichtige zweite Form der Ironie in Hegels Verständnis zum Ausdruck kommt. Während die erste von Friedrich Schlegel repräsentierte Ironie in einem „Vernichten" von allem Edlen und Großen besteht, kennzeichnet sich die zweite von Novalis bekundete Ironie in einer „Sehnsucht, welche sich zum wirklichen Handeln und Produzieren nicht herablassen will, weil sie sich durch die Berüh-

---

[11] Siehe oben S. 131–138.

rung mit der Endlichkeit zu verunreinigen fürchtet". Wie bei der Behandlung Friedrich Schlegels wird die Darstellung dieser sehnsüchtigen Ironie wieder sehr persönlich, insofern die Lebensgeschichte des Novalis in das Bild dieser Ironie hineingezogen wird. Novalis, „eines der edleren Gemüter, welche sich auf diesem Standpunkt befanden", sei "zu der Leerheit von bestimmten Interessen, zu dieser Scheu vor der Wirklichkeit getrieben und zu dieser Schwindsucht gleichsam des Geistes hinaufgeschraubt" worden (HEG 13, S. 211). Auch hier liegt in der Ironie „jene absolute Negativität, in welcher sich das Subjekt im Vernichten der Bestimmtheiten und Einseitigkeiten auf sich selbst bezieht". Freilich richtet sich das „Vernichten" nicht wie in der Komik auf das „an sich selbst Nichtige", sondern trifft auf gleiche Weise auch „jedes an sich Vortreffliche und Gediegene". Als „allseitige Vernichtungskunst" wie auch als „Sehnsüchtigkeit" zeigt die Ironie „im Vergleich mit dem wahren Ideal" die Seite der „innern unkünstlerischen Haltungslosigkeit". Unter dem „wahren Ideal" ist hier zweifellos das von Hegel geschätzte echte Kunstwerk zu verstehen, in das er uns hier, ungewollt und in recht abstrakter Sprache, einen Einblick gewährt. Dies Ideal bedarf zunächst eines „substantiellen Gehalts", der natürlich, wenn er äußerlich dargestellt wird, Besonderheiten zeigt und damit „zur Beschränktheit wird". Jedoch soll die Beschränktheit so zum Ausdruck kommen, „daß alles nur Äußerliche daran getilgt und vernichtet ist":

> Durch diese Negation der bloßen Äußerlichkeit allein ist die bestimmte Form und Gestalt des Ideals ein Herausführen jenes substantiellen Gehalts in die für die Kunstanschauung und Vorstellung angemessene Erscheinung (ebd.).

Wollte man Hegels Kunstgeschmack auf der Grundlage seiner *Vorlesungen über Ästhetik* bestimmen, käme man zur Beobachtung einer ziemlich engstirnigen Vorliebe für das Traditionelle, Familiäre, das sich mit einer anklagenden Zensurierung alles Avant-Gardistischen, Neuen oder Nicht-Eingesessenen verbindet. Seine Ansichten über Tieck, Hoffmann, Kleist, die *Lucinde* oder die romantische Ironie beweisen das zur genüge. Das gilt ebenfalls für die von ihm entwickelten ästhetischen Begriffe. Was die Theorie der Literatur anbetrifft, so bedeutet diese nicht mehr als einen „Rückfall in ältere rationalistische Ansichten und Konzepte".[12]

Eine weitere Gelegenheit zur Kritik der Ironie ergibt sich für Hegel bei der Behandlung der großen Mächte, welche das menschliche Handeln bestimmen. Rein negative Kräfte wie das Böse als solches, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit „bleiben nur widrig", sagt er: „Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur" (HEG 13, S. 288). Damit befand er sich freilich

[12] René Wellek, *A History of Modern Criticism*: 1750–1950, Bd. 2: *The Romantic Age* (Yale University Press 1955), S. 320.

wieder im strikten Gegensatz zu Friedrich Schlegel, der mit Byrons Dichtung, mit dessen *Cain* bekannt war, und daran bewunderte, daß dieser Dichter den Luzifer „als König des Abgrundes in seiner ganzen dunkeln Herrlichkeit und mit dem Zauber einer falschen geistigen Größe so bewunderungswürdig darstellt" (FS 3, S. 321; FS 10, S. 17). Auf ähnliche Weise sind für Hegel die „Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art" nur Mächte ohne "affirmative Selbständigkeit und Halt" und deshalb „für die ideale Darstellung ungünstig" (HEG 13, S. 289). Das Böse ist für ihn „im allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll". Aus diesem Grunde vermieden auch die „großen Dichter und Künstler des Altertums" den „Anblick der Bosheit und der Verworfenheit". Shakespeare dagegen führt im *King Lear* „das Böse in seiner ganzen Gräßlichkeit vor". Die Helden der französischen Tragödie „spreizen und blasen" die „größten und edelsten Motive" auf und „vernichten" damit eine angemessene Vorstellung von „Ehre und Würde". Erst in „neuerster Zeit" ist für Hegel aber „die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich E.T.A. Hoffmann z. B. wohlgefiel" (ebd.).

Der nächste Anlaß zur Bekämpfung der Ironie ergab sich für Hegel bei der „Einheit und Festigkeit des Charakters", der für die künstlerische Ausführung des Ideals seiner Ansicht nach erforderlich ist. Die „neuere Ironie" hat nun viele Dichter „verführt, in die Charaktere eine Verschiedenheit hineinzusetzen, welche in keine Einheit zusammengeht" und den Charakter zur „Nichtigkeit des Bestimmten" werden läßt (HEG 13, S. 315). Dies wird von der Ironie „als die eigentliche Höhe der Kunst angenommen" und auch auf den Zuschauer bezogen, der nicht mehr „durch ein affirmatives Interesse ergriffen" werden soll, sondern darübersteht, „wie die Ironie selbst über alles hinaus ist" (ebd.). Auch die Charaktere in früheren dramatischen Gestaltungen hat man in diesem Sinne erklärt, wie zum Beispiel die Lady Macbeth, Hamlet, und dabei die Überzeugung zugrundegelegt, „daß diese Quatschlichkeit eben für sich interessieren müsse". Wie Hegel selbst sich die dramatische Gestaltung des Ideals in einem Charakter vorstellt, kommt an folgender Stelle zum Ausdruck:

> Die Hauptsache ist ein in sich bestimmtes wesentliches Pathos in einer reichen, vollen Brust, deren innere individuelle Welt das Pathos in der Weise durchdringt, daß diese Durchdringung und nicht nur das Pathos als solches zur Darstellung kommt (HEG 13, S. 316).

Als Hegel zu der Stelle seiner *Ästhetik* kam, an der von der „Originalität" des Kunstschaffens die Rede ist, hielt er es wieder für angebracht, der Ironie zu

gedenken, „welche sich hauptsächlich dann als die höchste Originalität auszugeben liebt, wenn es ihr mit keinem Inhalt mehr Ernst ist und sie ihr Geschäft des Spaßes nur des Spaßes wegen treibt“ (HEG 13, S. 382). Auch soll sich diese höchste Originalität nach dem Standpunkt der Ironie darin äußern, daß der Dichter den „innersten Sinn“ seiner Gebilde „für sich behält“, was sich mit der Annahme verbindet, gerade hierin bestände die „Poesie der Poesie“ und hier sei „alles Tiefste und Vortrefflichste verborgen, das sich nur eben seiner Tiefe wegen nicht aussprechen lasse“ (ebd.). So habe man in Friedrich Schlegels Gedichten „dies Nichtgesagte als das Beste ausgegeben“, aber diese „Poesie der Poesie ergab sich als die platteste Prosa“ (HEG 13, S. 383).

III.

Als Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer im Jahre 1826 Solgers nachgelassene Schriften herausgaben,[13] fand Hegel einen willkommenen Anlaß, sich noch einmal mit der romantischen Bewegung auseinanderzusetzen. Tatsächlich bilden die rückblickenden Stellungnahmen zur deutschen Romantik, ihren Hauptvertretern und zu Solger den interessantesten Aspekt dieser Rezension, die gleichzeitig zeigt, wie eng für Hegel Romantik und Ironie zusammenhängen. Die Epoche des *Athenäums* und der *Lucinde* wird als die „keckste und blühendste Periode der Ironie“ bezeichnet (HEG 11, S. 215), Friedrich Schlegel erscheint als „Vater der Ironie“, als die „ausgezeichnetste ironische Persönlichkeit“ (HEG 11, S. 233), und Solgers Schriften sollen offensichtlich eine positive Würdigung durch Hegel erhalten. Solger war keineswegs ein Freund oder Schüler Hegels. Hegel erwähnt ihn gelegentlich in früheren Vorlesungen und verband ihn gewöhnlich mit seiner Diskussion der Ironie, wobei er sich auf den von Solger im Jahre 1815 veröffentlichten Dialog *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* beziehen konnte, in dem in freilich sehr schwerfälligen Unterhaltungen die Ironie als das höchste Prinzip der Kunst herausgearbeitet wird.[14] Solger hatte bei Fichte und Schelling in Jena Philosophie studiert und war einer der prominentesten Kunstphilosophen zu einer Zeit geworden, als jede Buchmesse in Deutschland neue Handbücher und Schriften über die Ästhetik hervorbrachte. Er lehrte Philosophie an der Universität in Frankfurt an der Oder und ging nach der Auflösung dieser Universität im Jahre 1811 an die Universität Berlin, wo er aber bereits am 25. Oktober 1819 an einem Nervenfieber starb. Er hatte Hegels Berufung nach Berlin unterstützt, und so arbeiteten die beiden ungefähr ein Jahr lang

[13] *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. 2 Bde. (Leipzig 1826).

[14] Dieser Dialog und andere Schriften Solgers werden im Zusammenhang der melancholischen Ironie oder der Ironie der Wehmut herangezogen, siehe oben S. 201–204.

an derselben Universität in gegenseitigem Respekt und unterhielten eine Beziehung, die mehr kollegialer als persönlicher Natur war, mehr auf Abstand gehalten als eng, mehr stumm als kommunikativ. Man kann annehmen, daß Hegel mit dieser Rezension nicht nur Solger ehren, sondern auch seinem Verhältnis zur romantischen Ironie einen vielgestaltigeren Ausdruck geben wollte, als ihm dies bislang gelungen war.

Bereits in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* hatte sich Hegel ziemlich eingehend mit Solgers Ironiebegriff auseinandergesetzt. Der Text erschien 1821, und Solger war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Die Beschäftigung mit Solger erfolgt in dem berüchtigten Paragraphen 140, der in bezug auf die „Heuchelei" (Schleiermacher) und das „Böse" der Ironie (F. Schlegel) bereits im ersten Abschnitt dieses Kapitels herangezogen wurde.[15] Hegel zieht dort eine scharfe Trennungslinie zwischen der Platonischen und der Schlegelschen Ironie, die darin bestehen soll, daß die Platonische nie sachbezogen war, nie die „Idee" betraf, sondern nur ein „Verhalten des Gesprächs gegen *Personen*" war und eine „persönliche Richtung" in der „Bewegung des Gedankens" oder der Dialektik hatte. Platon sei so weit davon entfernt gewesen, „das Dialektische für sich oder gar die Ironie für das Letzte und für die Idee selbst zu nehmen", daß er im Gegenteil das „Herüber- und Hinübergehen des Gedankens" in die Substantialität der Idee versenkte (HEG 7, S. 277). An dieser Stelle macht Hegel eine lange Anmerkung und führt darin aus, daß sein „verstorbener Kollege" Solger den von Schlegel aufgebrachten Ausdruck der Ironie aufgenommen habe, aber auf Grund seines „besseren Sinnes" und seiner „philosophischen Einsicht" die „Seite des eigentlichen Dialektischen, des bewegenden Pulses der spekulativen Betrachtung ergriffen und festgehalten" hätte. Hegel meldet jedoch hier schon an, daß er dies nicht ganz überzeugend finden könne und setzt sich dann auch im weiteren Verlauf dieser Anmerkung entschieden von Solger ab. So hatte Solger in einem seiner letzten Texte, der Rezension von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur*,[16] gesagt:

> Die wahre Ironie geht von dem Gesichtspunkt aus, daß der Mensch, solange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung auch im höchsten Sinne des Wortes nur in dieser Welt erfüllen kann. Alles, womit wir über *endliche Zwecke hinauszugehen* glauben, ist *eitle* und leere Einbildung (SO NS 2, S. 514–15).

Solger hatte daran den für sein gesamtes Philosophieren charakteristischen Satz angeschlossen: „Auch das Höchste ist für unser Handeln nur *in begrenzter endli-*

---

[15] Siehe S. unten 119–122.

[16] *Wiener Jahrbücher der Literatur*, Bd. 7, S. 90 *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Bd. 2, S. 493–628.

cher Gestaltung da“ (SO NS 2, S. 515). Hegel meint dazu, daß dies „richtig verstanden platonisch und sehr wahr“ sei, macht aber dagegen geltend, daß das Höchste genau wie das Sittliche „nichts von seiner Substantialität und Unendlichkeit, die es in sich selbst hat“, einbüßt, wenn es mit einem „endlichen Zweck“ verbunden ist und in endlicher Gestaltung oder in der „Form des Endlichen“ erscheint (HEG 7, S. 277–278).

Solger hatte in dieser Rezension ferner über den tragischen Untergang der Helden in der griechischen Tragödie gesagt:

Und eben deswegen ist es (das Höchste) an uns so nichtig wie das Geringste und geht notwendig mit uns und unserem nichtigen Sinne unter, denn in Wahrheit ist es nur da in Gott, und in diesem Untergange verklärt es sich als ein Göttliches, an welchem wir weder als endliche Wesen, noch als solche, die mit ihren Gedanken über das Endliche scheinbar hinausschwingen können, teilhaben würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieses Göttlichen gäbe, die sich eben in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit offenbart; die Stimmung aber, welche dieses unmittelbar in den menschlichen Begebenheiten selbst einleuchtet, ist die tragische Ironie (SO NS 2, S. 515).

Hier erhebt Hegel die Frage, wieso es „*das Höchste* sei, was mit unserer Nichtigkeit *untergehe*“, und wieso „erst im Verschwinden unserer Wirklichkeit sich das Göttliche offenbare“ (HEG 7, S. 278). Solger hatte an einer anderen Stelle über dies Problem mit deutlicherer Beziehung auf die griechische Tragödie gesagt:

Wir sehen die Helden irre werden an dem Edelsten und Schönsten in ihren Gesinnungen und Gefühlen, nicht bloß in Rücksicht des Erfolgs, sondern auch *ihrer Quelle* und *ihres Wertes*, ja wir erheben uns an dem *Untergange des Besten* selbst (SO NS 2, S. 516).

Hegel setzt dem die Meinung entgegen, daß uns der „tragische Untergang höchst sittlicher Gestalten“ nur insofern interessiert, als diese „durch Unglück in Kollision“ kommen, durch ihre „Entgegensetzung gegen ein Sittliches *Schuld* haben“, aus der „das Recht und das Unrecht beider“ erwächst und „die wahre sittliche Idee“ in uns „versöhnt“ hervorgeht. Es sei somit nicht „das Höchste in uns“, das untergeht, vielmehr bestehe „das wahrhafte rein sittliche Interesse der antiken Tragödie“ darin, daß wir uns „am Triumph des Wahren“ erheben (HEG 7, S. 278). Ohne „jenes Unglück der Kollision“ und ohne „den Untergang der in diesem Unglück befangenen Individuen“ sei die sittliche Idee aber „in der sittlichen Welt *wirklich* und *gegenwärtig*“. Daß „dieses Höchste sich nicht *in seiner Wirklichkeit* als ein *Nichtiges* darstellt“, sei genau das, „was die reale sittliche Existenz, der Staat, bezweckt und bewirkt“ und was das „sittliche Selbstbewußtsein“ in ihm besitzt (ebd.). Hegel weist noch darauf hin, daß er dies bereits in der *Phänomenologie des Geistes* ausgeführt habe (HEG 3, S. 343 ff. und 533 ff.). Diese erste Äußerung zu Solger und dessen Begriff der tragischen Ironie ist also sehr kritisch, aber im Gegensatz zu den Stellungnahmen gegen Schlegel kennzeichnet sie sich durch ein wirkliches Eingehen auf dessen Gedanken.

Hegels nächste Stellungnahme zu Solger erfolgt in der Einleitung zu seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, aber er bemerkt hier, daß dies nicht der Ort sei, von Solger, „wie er es verdient, ausführlich zu sprechen“ (HEG 13, S. 98). Er gibt hier auch den Grund an, warum Solger es wert ist, daß man auf seine Gedanken eingeht und sieht diesen darin, daß er nicht „wie die übrigen mit oberflächlicher philosophischer Bildung zufrieden“ war, sondern ein „echt spekulatives innerstes Bedürfnis“ hatte, das ihn „drängte“, „in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen“ (ebd.). Dagegen habe sich Friedrich Schlegel, wie es später in der Rezension der Schriften Solgers heißt, „immer *urteilend* gegen sie (die Philosophie) verhalten, ohne je einen philosophischen Inhalt, philosophische Sätze oder gar eine entwickelte Folge von solchen auszusprechen“ (HEG 11, S. 234–35):

Widerlegen fordert die Angabe eines *Grundes* und hiermit ein Einlassen in die Sache; dies hieße aber, von der vornehmen Stellung oder (um eine seiner vormaligen Erfindungen von Kategorien zu benutzen) von der göttlichen Frechheit (und auf der Höhe der Ironie läßt sich wohl ebensogut sagen: von der satanischen und diabolischen Frechheit) des Urteilens und Absprechens, der Stellung *über* der Sache sich herablassen (HEG 11, S. 234).

Durch „das ganze Benehmen seiner Äußerungen“ habe Schlegel nur bewiesen, „daß ihm das Bedürfnis der *denkenden Vernunft* und damit das Grundproblem derselben und einer bewußten und gegen sich ehrlichen Wissenschaft der Philosophie fremd geblieben ist“ (ebd.). Solger dagegen kam auf das „dialektische Moment der Idee“, d. h. auf den entscheidenden Punkt, den Hegel „unendliche absolute Negativität“ nennt. Damit ist jene „Tätigkeit der Idee“ bezeichnet, die darin besteht,

sich als das Unendliche und Allgemeine zu negieren zur Endlichkeit und Besonderheit und diese Negation ebensosehr wieder aufzuheben und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besonderen wieder herzustellen (HEG 13, S. 98–99).

Aber Solger hielt an dieser Negativität fest und wußte sie nicht wieder aufzuheben. Er faßte sie auf als „diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen“, erfaßte also „*nur ein Moment*“, nicht aber die „*ganze Idee*“. Er ist deshalb „bei dieser Seite der Negativität“ stehen geblieben, „in welcher er auch das Prinzip der Kunsttätigkeit erblickte“. Sein Leben ist „leider zu frühe abgebrochen“, doch die „Festigkeit“, der „Ernst“ und die „Tüchtigkeit seines Charakters“ machen ihn verdienstvoll genug, um „von den übrigen Aposteln der Ironie unterschieden zu werden“ (ebd.).

Bei der Rezension von *Solgers nachgelassenen Schriften und Briefwechsel* fühlte sich Hegel in „eine der merkwürdigsten Epochen“ zurückversetzt, „welche als die Krisen der deutschen Literatur angesehen werden können“ (HEG 11, S. 212). Goethes Dichtung tritt in Erscheinung, dessen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* tritt auf, die Diskussion Shakespeares kommt in die Erinnerung sowie die

Ausdehnung des „literarischen Gesichtskreises" durch die Kenntnisnahme von Dante, Holberg, die Nibelungen und Calderon. Gleichzeitig damit erwachte aber auch die „Theorie der Poesie der Poesie", und es begann sich ein „Kreis von Poeten" zu bilden, „die es darauf anlegten, sich gegenseitig und das Publikum mit den morgenrötlichen Produkten der neuen poetischen Poesie, mit einer kometarischen Welt aus Duft und Klang ohne Kern zu mystifizieren" (HEG 11, S. 214). Für die lyrische Poesie mag „diese ironische Sublimation zur Inhaltslosigkeit" nach Hegel noch hingehen, aber im „dramatischen Fache" kann „Wirklichkeit, Charakter und Handlung" nicht entbehrt werden. Die „Nation" hat sich aber „dieses den äußeren Formen wie dem Gehalte nach Fremdartige" nicht aufdrängen lassen (ebd.). Die „keckste und blühendste Periode der Ironie, Lucinde, Athenäum" trat wegen „ernsthafterer Interessen", Krieg und politische Umstände, bald zurück und hat auch Solgers „gründlicheres Urteil" nicht wesentlich beeinflußt. In reiferen Jahren nahm er noch weniger an der „höchsten Fratzenhaftigkeit" teil, „zu welcher der Humor in den *Hoffmannschen* Produktionen sich steigerte" (HEG 11, S. 215). Solger ließ sich von dem unvollendeten Roman des Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, gefangennehmen und es „schmerzte" ihn, daß dieser nicht weiter fortgeführt wurde. Aber nach Hegel sah der Jüngling noch nicht ein, „daß eine Konzeption dieser Art gerade darin mangelhaft ist, nicht weitergeführt und zu einem Ende gebracht werden zu können". Dies liegt für ihn einfach daran, daß die „hohlen Gestalten und Situationen" dieses Romans vor der Wirklichkeit zusammenschrecken, „der sie zugehen sollten, wenn sie weiter fortrückten" (ebd.).

Aus dem Briefwechsel Solgers mit Tieck sucht Hegel dann alles hervor, was als Kritik der Tieckschen Dichtung gedeutet werden könnte und Tieck als einen Dichter hinstellt, bei dem „der Ton, das Lyrische und Subjektive, nicht der Gehalt und innere Gediegenheit zur Betrachtung gebracht wird" (HEG 11, S. 217). Man möchte dem zustimmen, aber Hegel meint dies natürlich nicht auf anerkennende Weise, sondern als einen schweren Vorwurf gegen Tiecks Dichtung. Noch bestimmter sei Solger das „Grundübel" der Dichtung an den „Kleistschen Produkten" aufgegangen. Auch hier kommt es zu beträchtlichen Akzentverlagerungen in den Urteilen Solgers, der von der Darstellungskraft Kleists eine hohe Meinung hatte, aber diese natürlich nicht bloß laudatorisch äußerte, sondern mit vielen Nuancierungen versah, die hier von Hegel einseitig betont werden. Bei Solgers Hervorhebung des *Prinzen von Homburg* über alle anderen Stücke von Kleist, fügt Hegel noch die Anmerkung hinzu:

> Bei diesem verdienten Lobe wird nicht in Anschlag gebracht, daß der Prinz zu einem somnambulen Kranken gleich dem Käthchen von Heilbronn gemacht ist, und dieses Motiv wird nicht nur mit seinem Verliebtsein, sondern auch mit seiner Stellung als General und in einer geschichtlichen Schlacht verschmolzen; dadurch wird das Prinzip des Charakters

wie der ganzen Situation und Verwicklung etwas Abgeschmacktes, wenn man will Gespenstig-Abgeschmacktes (HEG 11, S. 218).

Nachdem der erste Teil der Rezension Hegel hauptsächlich dazu gedient hatte, Tieck mit aus dem Zusammenhang gerissenen Stellen aus seinem Briefwechsel mit Solger lächerlich zu machen, geht er im zweiten auf die „Solgerschen Expositionen" selbst ein (HEG 11, S. 235). Hegel bemüht sich dabei, den dialektischen Ansatz in Solgers Philosophie herauszuarbeiten und diesem gelegentlich auch auf die Sprünge zu helfen, wenn ihm die Gedanken nicht genügend entwickelt zu sein scheinen. Hegel findet in Solger

das spekulative Bedürfnis der Vernunft lebendig, das Interesse und Bewußtsein der höchsten Gegensätze und der Widersprüche, die daraus entspringen, wie den Mut, dieselben nicht mit Klage und Demut auf die Seite zu stellen, sondern ihnen in ihrer ganzen Bestimmtheit und Härte ins Angesicht zu sehen und in ihrer Auflösung die Befriedigung des Geistes allein zu suchen und zu gewinnen (HEG 11, S. 236).

Darauf soll hier nicht im einzelnen eingegangen werden. Bei der Darstellung von „Solgers höchsten Bestimmungen der Idee" vermißt Hegel aber auf etwas sarkastische Weise die Ironie, die man doch erwarten möchte, da sie „sonst als das Höchste genannt vorkommt" (HEG 11, S. 254). Gewöhnlich ist die Ironie „mehr nur als ein berühmter, vornehm sein sollender Spuk", aber bei Solger ist sie ein „Prinzip", und in diesem Sinne will Hegel sie nun behandeln. Zu diesem Zweck unterscheidet er in der Ironie "das spekulative Moment", das sich in „Negativität" äußert und sich in seiner höchsten Steigerung in Fichtes Ich = Ich ausdrückt. Hier ist aller Inhalt verschwunden und der „höchste Anfangspunkt" der Philosophie zum Bewußtsein gebracht. Aber es muß nun nicht nur dieser „Anfangspunkt", sondern gleichzeitig auch die Bestimmung des Allgemeinen in einem „Konkreten" bewiesen werden. Hierin versagte die Theorie der Ironie von Friedrich Schlegel nach Hegel. Schlegel habe die Ironie „mit Unverständnis des Spekulativen und Beiseitesetzung desselben" aus der Fichteschen Philosophie aufgenommen und „aus dem Gebiete des Denkens so herausgerissen", daß sie „zum Verneinen der Lebendigkeit der Vernunft und Wahrheit und zur Herabsetzung derselben zum Schein im Subjekt und zum Scheinen für andere" wurde (HEG 11, S. 255). Durch diesen Ausgangspunkt von Fichte wurde die „unschuldige *Sokratische Ironie*" in ihr Gegenteil verkehrt. Diese Sokratische Ironie hat verschiedene Aspekte und umfaßt sowohl „die anmutige Sophisterei heiterer, wohlwollender Unterredung der attischen Urbanität", in welcher Platon und Aristophanes die großen Meister waren, als auch die eigentlich Sokratische Form derselben, deren Wirkung „in die Erregung des Nachdenkens und in die Zurückführung der Menschen auf ihr Inneres, auf ihre moralische und intellektuelle Freiheit zu setzen ist" (HEG 11, S. 255–56). Hier ist die Ironie eine „Lehrmanier", etwas „Negatives und ohne ein wissenschaftliches Resultat", eine „Einleitung" in die

„Wahrheiten" des Sokrates, die darin bestehen, „daß, was dem Menschen als wahr und richtig gelte, er aus seinem eigenen Inneren durch Nachdenken schöpfen und bewähren müsse" (ib.). Diese Sokratische Ironie hat demnach für Hegel bei der Erörterung der modernen, aus Fichte stammenden Ironie überhaupt keinen berechtigten Platz.

Aber auch bei Solger, der seinen Standpunkt nicht von Schlegel herleitete, ist die Theorie der Ironie „nicht ohne Beimischung von etwas Schiefem" (HEG 11, S. 256) entwickelt. Wenn Solger die Ironie als wehmütiges Platonisches Weltgefühl bestimmt, als „tragische Ironie", die aus der Erfahrung erwächst: „Auch das Höchste ist für unser Handeln nur in begrenzter endlicher Gestaltung da", dann beschreibt er für Hegel eine noble Sonntagsstimmung, die vielleicht besser als „Andacht" zu bezeichnen wäre, bei der jedenfalls die zeitlichen Interessen und Sorgen zu kurz kommen: „Aber sie ist nur der Sonntag des Lebens, es folgen die Werktage; aus dem Kabinette des Innern tritt der Mensch zur besonderen Gegenwart und Arbeit heraus, und es ist die Frage, wie sieht der Reflex des Göttlichen, das in der Andacht gegenwärtig ist, nun in dieser Welt aus?" (HEG 11, S. 258). Hegel wehrt sich mit einem Wort dagegen, der Ironie zu dem „Feld, wo Pflichten, Wahrheit, Grundsätze beginnen", Zutritt zu gewähren (HEG 11, S. 257). Unter diesem Gesichtspunkt ist das melancholische Endlichkeitsgefühl, dem Solger den Namen „tragische Ironie" gab, bloß eine gehobene Ausnahmebestimmung: „Wenn die Andacht aus ihrem geistigen Aufenthalt zu der weltlichen Wirklichkeit zurückkehrt, bringt sie die Anerkenntnis von Pflichten, Stärkung und den tüchtigen Ernst zu denselben und zu dem Lebensberuf mit, und hieran, an diesen Früchten, muß sich wesentlich erkennen, ob sie selbst wahrhafter, durchdringender Art ist." (HEG 11, S. 259). Im Bereich der Dichtung kann der Ironie nach Hegel eine gewisse Rolle in der Gattung der Komödie zuerkannt werden. Auch mag sich die „ironische Sublimation zur Inhaltslosigkeit und Sehnsucht" in der lyrischen Form betätigen, wo sie eine „kometarische Welt aus Duft und Klang ohne Kern", ein „Spiel in wirklichkeitslosen Tönen des hohlen Geistes" hervorbringt (HEG 11, S. 214). Im „dramatischen Fache" aber hat die Ironie keinen Platz. Hier „kann Wirklichkeit, Charakter und Handlung nicht entbehrt werden" (ebd.). Überhaupt soll sich der Dichter von jener unfruchtbaren Abstraktion der Innerlichkeit fernhalten, und „Arbeiten heißt dieser Abstraktion entsagen". Hegel verweist auf Tieck, dessen „Anhänglichkeit an die Ironie" bekannt ist, der aber, sobald er mit „wahrer Begeisterung", wie zum Beispiel in der Novelle *Das Dichterleben*, die Vortrefflichkeit Shakespeares schildert, plötzlich nicht mehr an die Ironie denkt: „man findet daselbst die Ironie nicht erwähnt, so wenig als sie sonst Jemandem dabei leicht einfallen wird" (HEG 11, S. 260).

Dasselbe gilt für das Gebiet der philosophischen Spekulation. Auch hier endet die Ironie, sobald sich der forschende Geist wirklich ernsten Problemen zuwen-

det. Mit wahrem Triumph weist Hegel darauf hin, daß Solger die sonst von ihm so hoch gepriesene Ironie nicht mehr einfällt, wenn er grundlegende philosophische Gedanken vorträgt: „In den spekulativen Expositionen der höchsten Idee", die Solger in einem als *Manifest* bezeichneten philosophischen Traktat „mit dem innersten Geistesernste gibt", erwähnt er die Ironie gar nicht, welche doch „mit der Begeisterung aufs Innigste vereint, und in deren Tiefe Kunst, Religion und Philosophie identisch seien. Gerade dort, hätte man geglaubt, müsse der Ort sein, wo man ins Klare gesetzt finden werde, was es denn mit dem vornehmen Geheimnisse, dem großen Unbekannten – der Ironie – für eine philosophische Bewandtnis habe." (HEG 11, S. 259).

IV.

Was seit Kierkegaard und Dilthey noch jedem Leser der hier vorgeführten Texte von Hegel aufgefallen ist, besteht in dem Grad von Erregung, Empörung, ja Haß, mit dem die Äußerungen über die Ironie Friedrich Schlegels formuliert sind. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß Hegel über keinen anderen Gegenstand seiner in über 20 Bände ausgebreiteten Philosophie mit einer ähnlichen Vehemenz gesprochen hat. Den Grund hierfür einzusehen ist nicht leicht, da Hegel an keiner Stelle die Ironie Schlegels auf erkennbare Weise behandelt. Sie wird immer nur in den abstraktesten Bezeichnungen als unberechtigte Übersteigerung des Fichteschen Ich dargestellt, unter denen sich niemand etwas vorstellen kann und die um so verwirrender erscheinen, als sie keinem Satz der von Schlegel an vielen Stellen behandelten Ironie auch nur von fern entsprechen. Was aber Hegels Wut noch unbegreiflicher werden läßt, besteht darin, daß er den von Schlegel angenommenen Standpunkt wiederholt als eine unphilosophische Position bezeichnet und Schlegel selbst als außerhalb der Philosophie stehenden Zeitgenossen ansieht. Warum also die Aufregung? Warum nicht die Enthüllung des Weltgeistes weiterführen und solche Erscheinungen einfach ignorieren?

Dieser Frage ist noch jeder nachgegangen, der sich mit diesen Texten näher beschäftigt hat. Oskar Walzel sah in Hegels Behandlung der Schlegelschen Ironie eine bewußte Entstellung, eine absichtlich falsche Aussage.[17] Dieser Erklärungsversuch läßt sich nicht einfach damit abweisen, daß ein solches Falsch-Aussagen nicht im Fähigkeitsbereich dieses Philosophen gelegen hätte. Als Hegel im Jahre 1816 dem Königlich Preußischen Regierungsrat und Professor Friedrich von Raumer ein Gutachten *Über den Vortrag der Philosophie auf Universitäten* unterbreitete, unterließ er es nicht, die möglicherweise persönlichen Schaden zufügen-

---

[17] Oskar Walzel, „Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger," *Helicon. Revue internationale des problèmes généraux de la littérature* 1 (1938), S. 49–50.

de Bemerkung in dies amtliche Dokument einzuflechten: „Aber Friedrich Schlegels Auftreten mit Vorlesungen über Transzendentalphilosophie erlebte ich noch in Jena; er war in sechs Wochen mit seinem Kollegium fertig, eben nicht zur Zufriedenheit seiner Zuhörer, die ein halbjähriges erwartet und bezahlt hatten" (HEG 4, S. 420–21). Nun hat sich von Schlegels Vorlesungen die Nachschrift eines Hörers erhalten, der offenbar vom ersten bis zum letzten Tag daran teilgenommen hat. Die Vorlesung über *Transzendentalphilosophie* aus dem Winterhalbjahr 1800–01 schloß danach am letzten Tag des Semesters („Geschlossen den 24. März 1801": FS 12, S. 105), nachdem sie am 22. Oktober 1800 mit der Teilnahme von 60–80 Studenten begonnen hatte.[18] Dieser Vorfall wird hier auch deshalb herangezogen, weil Hegels Teilnahme an diesen Vorlesungen und das in ihnen Vernommene die Erklärung seiner Erregung über Friedrich Schlegel zu sein scheint. Walzels Erklärungsversuch ist aber hauptsächlich deshalb unbefriedigend, weil nun noch der Grund angegeben werden müßte, warum Hegel eine solche Entstellung von Schlegels Ironiebegriff vornahm.

Eine andere Deutung von Hegels Verhalten in dieser Sache besteht in der Annahme, daß er sich vergriffen habe, daß Schlegel bei der Entwicklung seines Ironiebegriffs nicht als subjektivistischer Fichteaner, sondern als objektiver, auf das literarische Werk orientierter Interpret und Hermeneut vorgegangen sei und die in diesem wirksame Ironie abgelesen habe. Subjektivistische Ironie ist bloße Illusionszerstörung um der Illusionszerstörung willen, das „Heraustreten" des Autors aus seinem Werk, wie es in Tiecks *Der gestiefelte Kater* oder in Brentanos *Godwi* praktiziert wird. Objektive Ironie ist dagegen das „Atmen" der Ironie, der „Äther der Fröhlichkeit", wie er in Goethes *Wilhelm Meister* oder im *Don Quijote* des Cervantes wahrnehmbar ist. Um einen Bezugspunkt für Hegels Bezeichnung „Vernichten" zu finden, wurde diese vielfach auf die dichterische Technik der Illusionszerstörung bezogen. Die Hervorhebung des „objektiven" Charakters der Schlegelschen Ironie gegenüber ihrer bloß subjektivistischen Illusionszerstörung ist in unserem Jahrhundert vorherrschend geworden, bereits bei Walter Benjamin,[19] aber dann auch in vielen anderen Schriften.[20] Raymond Immerwahr

[18] Siehe hierzu Ernst Behler, „Friedrich Schlegels Vorlesungen über Transzendentalphilosophie: Jena 1800–1801," in: *Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer ersten Philosophie*, hg. von Walter Jaeschke (Hamburg 1993), S. 52–71.

[19] Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt 1973), S. 67–81 („Das Kunstwerk").

[20] Z.B. Beda Allemann, *Ironie und Dichtung* (Pfullingen 1956); Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen ^{2}1977). Eine Ausnahme bildet Peter Szondi, der auf den Spuren von Georg Lukács zu dem Resultat kommt, das Subjekt der romantischen Ironie sei „der isolierte, sich gegenständlich gewordene Mensch, dem das Bewußtsein die Fähigkeit zur Tat genommen hat": Peter Szondi, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie," in: Peter Szondi, *Satz und Gegensatz. Sechs Essays* (Frankfurt 1964), S. 17.

hat diese Kontroverse ironisch unter dem Titel „The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony" behandelt, der wie die Parodie eines guten deutschen Buchtitels auf Englisch klingt. In bezug auf Schlegel kommt Immerwahr zu dem Resultat: „when he actually speaks of irony he usually means something less objective and always something more ironic".[21] Karl Heinz Bohrer verfolgt dies Mißverstehen Hegels hauptsächlich auf ästhetischem Gebiet, und sieht den Grund dafür in einer „ästhetischen Differenz" zwischen Schlegel und Hegel.[22] Auch Bohrer geht von der Tatsache aus, daß „Hegel die Schlegelsche Ironie nicht in ihrer aphoristischen oder essayistischen Darstellungsform aufsucht, sondern sie aus dem Fichteschen Ich-Begriff logisch deduziert" (S. 143), und zwar als einen „individualistischen Subjektivismus", für den es in Hegels Worten in „keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen" etwas gibt, das nicht von diesem Ich umgestoßen werden könnte (HEG 13, S. 94). Bohrer sagt weiter, daß Schlegel als „Erfinder dieser Ironie" bezeichnet wird, „ohne daß der Akt der Erfindung selbst gekennzeichnet wäre" (S. 144) und daß der „vehemente, auf geistige Vernichtung zielende Angriff" Hegels (S. 142) von der Konstatierung eines „Defizit an philosophischer Kapazität" (S. 143) begleitet ist.

Bohrer sieht demgegenüber das „Strukturgesetz des zukünftigen modernen Kunstwerks" aus der Schlegelschen Ironie hervorgehen, das er mit dem Autonomieanspruch der modernen Kunst in Schlegels Theorie zusammenbringt. Diesen Entwurf der sich hier abzeichnenden Moderne habe Hegel verkannt und zudem geglaubt, ihm auf ästhetischem Gebiet eine „klassizistische Inhaltsästhetik" entgegensetzen zu müssen (S. 142). Hegels Mißverständnis gerate deshalb „aus der Perspektive", wenn man sich nicht spezifisch genug auf diesen ästhetischen Punkt konzentriert.[23] Damit tritt der scharfe Gegensatz zwischen Schlegel und Hegel auf dem Gebiet der Ästhetik in Erscheinung.[24] In den Stellungnahmen Hegels zu Schlegel geht es aber nicht vornehmlich um die ästhetischen Aspekte

---

[21] Raymond Immerwahr, „The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," in: *The Germanic Review* (1951), S. 173–191.

[22] Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne* (Frankfurt 1989), besonders in dem Kapitel „Das Mißverständnis der romantischen Ironie als leere Subjektivität", S. 142–158.

[23] Bohrer argumentiert hier auf freundliche Weise, aber direkt, gegen meinen Versuch, den Gegensatz zwischen Schlegel und Hegel nicht nur im Bereich der Ästhetik, sondern in der Philosophie überhaupt und vor allem in der Geschichtsphilosophie zu sehen: S. 146–147. Wie aber aus dem folgenden hervorgeht, halte ich an der philosophischen Konzeption der Schlegelschen Ironie fest.

[24] Dies übersah Peter Szondi, als er annahm, das Werk, das Schlegel schreiben wollte (nämlich die Ästhetik), wäre von Hegel geschrieben „oder doch als Vorlesung gehalten" worden: Peter Szondi, „Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten", in: *Euphorion* 64 (1970), S. 193.

der Schlegelschen Ironie, die Hegel meist von anderen, nach Schlegel auftretenden Autoren (Tieck, Ast, Solger, Hoffmann) aus behandelt, sondern um das ursprüngliche, noch vor der Ästhetik liegende Hervorgehen der Ironie aus der übersteigerten Ich-Philosophie Fichtes. Dies betrifft das Prinzipielle der Ironie, ihren philosophischen Charakter, selbst wenn Hegel diesen als „unphilosophisch" brandmarkt. Natürlich ist die Ironie für Schlegel die dem genialen Werk eigentümliche Qualität, aber nicht nur auf dem Gebiet der Literatur, sondern auch auf dem der Philosophie. Ebenfalls ist die Ironie für den „genialischen" Menschen die eigentümliche Qualität, nämlich als Lebenskunst, als *ars vitae*, als "Kunst aller Künste, die Kunst zu leben" (FS 2, S. 143), oder auch als Sokratische Kunst, „das Heiligste mit dem Fröhlichen und Leichtfertigen zu verweben" (FS 1, S. 405). Ohne Zweifel erfordert das moderne Kunstwerk „ein ganz neues Referenzverhältnis von Bezeichnen und Bezeichnetem" (S. 154). Aber dies neue Referenzverhältnis der Ironie gilt gleichfalls für außerkünstlerische Sachbereiche, die sich durch die Ironie zu künstlerischen erheben. Denn die Ironie ist nicht nur die eigentliche Qualität der ästhetischen Moderne, sondern der Moderne in allen ihren Formen. Das gilt insbesondere für die Philosophie, die schließlich „die eigentliche Heimat der Ironie" ist und zu deren Höhe sich die Poesie kraft der Ironie erheben soll (FS 2, S. 152).

Damit verlagert sich der Grund für die Erregung Hegels über die Ironie Friedrich Schlegels auf das Gebiet der Philosophie und gleichzeitig bietet sich eine Erklärung dafür an, warum er diese als unphilosophisch und als Nicht-Philosophie erklären wollte. Es begegnete ihm hier eine Form des Denkens, die sich seinem systematisierenden Zugriff strukturell entzog, indem sie auf jede nur denkbare Form des Systems die Antwort hatte: „Auf einen so unvollkommnen Himmel müßte man immer noch einen draufsetzen" (FS 18, S. 21).[25] Die Phase in welche die Philosophie in der Moderne eingetreten ist, ließ sich für Schlegel nicht mit Begriffen wie „einigende Substanz", „absolutes Wissen", „Philosophie des Staates", „objektives Gesetz" oder „Gediegenheit"[26] bezeichnen, noch konnte er sich die institutionelle Form der Philosophie in dieser Epoche als akademische Universitätsdisziplin denken. Für ihn bestand die eigentümliche Qualität der Philosophie in dieser Zeit in einer kritischen Rückwendung auf sich selbst, als Philosophie der Philosophie, ebenso wie die Poesie eine Poesie der Poesie wurde. Der geläufige Name für diese Art von potenzierter Reflexion war für Schlegel aber die Ironie. Gleichzeitig kam damit in die traditionellen Begriffe der Philoso-

[25] Dies Fragment ist eigentlich gegen Kants Theorie des Himmels gerichtet, läßt sich aber ebensogut auf die hier verwandte Weise ausdehnen.

[26] Friethjof Rodi, „Die Romantiker in der Sicht Hegels, Hayms und Diltheys," in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (*Hegel-Studien* Beiheft 22, hg. von Otto Pöggeler und Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1983), S. 177–198.

phie und die überlieferten Gattungen der Poesie ein „Gleiten" hinein, das ein Effekt ihrer Dezentrierung ist und nur noch einen ironischen Gebrauch von ihnen gestattet. Dies war es, was Hegel tiefe Abneigung einflößte, aber gleichzeitig die von Schlegel eingeführte Modernität kennzeichnet. Es handelt sich um den Effekt eines wirklichen Epochenbruches, der den Altmeister in den Zustand des Fluchens versetzte. Er glaubte, selbst einen Epochenbruch herbeizuführen und verweigerte sich die Einsicht, daß er auf der zurückbleibenden Scholle sitzenblieb. Er schrieb in der Einleitung zur *Phänomenologie*, die selbst die Einleitung zu dem System des absoluten Wissens sein sollte: „Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein. Daran mitzuarbeiten, daß die Philosophie der Form der Wissenschaft näherkomme – dem Ziele, ihren Namen der *Liebe* zum Wissen ablegen zu können und *wirkliches Wissen* zu sein ", ist es, was ich mir vorgesetzt" (HEG 3, S. 14). Für Schlegel dagegen war die „erste subjektive Bedingung alles echten Philosophierens": „Philosophie im alten Sokratischen Sinne des Worts: *Wissenschaftsliebe*, uneigennütziges, reines Interesse an Erkenntnis und Wahrheit" (FS 2, S. 69). Und dieser Sokratisch-Platonische Philosophiebegriff war für ihn gleichbedeutend mit der Ironie.

Wo aber konnte Hegel die Ausarbeitung dieses Philosophiebegriffs durch Schlegel bekannt geworden sein? Die Antwort auf diese Frage lautet, daß hierbei nicht in erster Linie an Schlegels Fragmente und Essays im *Athenäum* zu denken ist, die Hegel wahrscheinlich gar nicht genau studiert hat, sondern an die Vorlesungen über *Transzendentalphilosophie*, die Schlegel im Winterhalbjahr 1800–01 in Jena hielt und an denen Hegel nach seinem eigenen Zeugnis wenigstens teilweise teilgenommen hat (HEG 4, S. 420–21). Das läßt sich mit einem kurzen Blick auf diese Vorlesungen plausibel machen, obwohl es sich dabei um einen sehr schwer lesbaren Text handelt, von dem der Hörer, der ihn mitgeschrieben hat, offensichtlich nicht alles verstanden oder mitbekommen hat. Nachdem die Vorlesungsnachschrift 1934 von Josef Körner entdeckt und 1935 ediert worden war,[27] hatte sie kaum Beachtung gefunden. Sie steht aber heute im Zentrum der philosophischen Debatte um Friedrich Schlegel, vor allem wenn es darum geht, dessen Position in der Ausbildung der idealistischen Transzendentalphilosophie zu bestimmen, was natürlich mit seinem Verhältnis zu Hegel und der Ironie direkt verknüpft ist.[28] Die Ironie wird bei diesen Erörterungen also vornehmlich

---

[27] Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, hg. von Josef Körner (Frankfurt 1935).

[28] Otto Pöggeler, „War Hegel Schlegel?", in: *„Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde." Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, hg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler (*Deutscher Idealismus*, Band 8), S. 325–348; Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie", in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn 1987), S. 85–95; Hans Krämer, „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung", *Deutsche Vierteljahres-*

unter philosophischen Gesichtspunkten gesehen. In Schlegels Text über die *Transzendentalphilosophie* kommt die Bezeichnung Ironie nicht ein einzigesmal vor, aber für das geübte Auge ist sie sofort erkennbar, wenn Schlegel zu Anfang seiner Vorlesungen „Skepsis" und „Enthusiasmus" als die beiden Pole seiner Philosophie aufstellt (FS 12, S. 4), womit genau der „ständige Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung", also der eigentümliche Rhythmus seiner Ironie aus dem *Athenäum* bezeichnet ist.

In diesen Vorlesungen vertritt Schlegel nicht mehr den Standpunkt Fichtes, den er bereits 1796 verlassen hatte.[29] Dies drückt sich in den Vorlesungen auch darin aus, daß er den Anfang der Philosophie nicht mehr in einem festen, ehernen, nicht wankend zu machenden Grundsatz sieht, den Fichte in der Selbstsetzung des Ich (das Ich setzt sich selbst: Ich = Ich) zu finden glaubte, sondern stattdessen eine Mehrheit von Grundsätzen oder genauer: einen „Wechselgrundsatz" annimmt.[30] Dies hatte er bereits im Sommer 1796 in einer Schrift über den Philosophen Friedrich Heinrich Jacobi zum Ausdruck gebracht, als er die Frage erhob: „Wie wenn nun aber ein von außen unbedingter, gegenseitig aber bedingter *Wechselerweis* der Grund der Philosophie wäre?" (FS 2, S. 72). Derartige Wechselbegriffe, Wechselerweise oder Wechselgrundsätze, d. h. Phänomene, die isoliert nicht denkbar sind, sich aber gegenseitig möglich und wirklich machen, tauchen in Schlegels Schriften aus dieser Zeit sehr zahlreich auf, wenn man an die Wechselbestimmungen von Klassik und Romantik, Antike und Moderne, Naivität und Absicht denkt, die bereits behandelt worden sind. Enthusiasmus und Skepsis sind ebenfalls Wechselereignisse, womit sich Schlegels Theorie der Ironie als die wohl grundlegendste Form seiner Wechseltheorie herausstellt. Im Bereich der Transzendentalphilosophie geht es natürlich um philosophische Wechselbe-

---

schrift 62 (1988), S. 583–621; Ernst Behler, „Zum Verhältnis von Hegel und Friedrich Schlegel in der Theorie der Unendlichkeit", in: *Kodikas/Code* 11 (1988), S. 127–148; Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt 1989); Ernst Behler, „Schlegels Vorlesungen über Transzendentalphilosophie: 1801–1802", in: *Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer ersten Philosophie*: *1799–1807*, hg. von Walter Jaeschke (Hamburg 1993), S. 52–71; Manfred Frank, „Philosophische Grundlagen der Frühromantik", in: *Athenäum* 4 (1994), S. 37–130, bes. S. 106–130; Rüdiger Bubner „Von Fichte zu Schlegel," in: Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Hg. von Wolfram Hogrebe (Frankfurt 1995), S. 35–49.

[29] Am 30. Januar 1797, also fünf Monate nach seinem Eintreffen in Jena, schrieb Schlegel Christian Gottfried Körner in Dresden, daß er sich „von dem Wissenschaftslehrer eigentlich entschieden getrennt habe", aber „immer mehr Geschmack an dem Menschen" Fichte finde: FS 23, S. 343. Bereits am 30. September erhob er, ebenfalls in einem Brief an Körner, grundsätzliche Einwände gegen Fichtes Philosophie: FS 23, S. 333. Siehe auch die Fragmente „Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre" von 1797–1798: FS 18, S. 31–39.

[30] Siehe hierzu Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie", S. 92 und Manfred Frank, „Philosophische Grundlagen der Frühromantik", S. 111–117.

griffe wie Subjekt und Objekt, Unendliches und Endliches, die aber strukturell den bereits zur Darstellung gekommenen Wechselverhältnissen entsprechen. Was sich durch diesen Wechselgrundsatz natürlich ungemein erschwert, ist die Festlegung eines Punktes, an dem die Philosophie anfangen soll. Mit einem ersten Grundsatz der Philosophie (Fichte) ist ein solcher Anfang problemlos gesichert, aber ein Wechselerweis erlaubt keinen systematisch notwendigen Anfang. Schlegel war sich dieser Konsequenz voll bewußt, und nachdem er in dem einleitenden Teil seiner Vorlesungen über den Anfangspunkt der Philosophie reflektiert hatte, sagte er, diesen gordischen Knoten durchschneidend: „Wir fangen also auch schlechthin an" (FS 12, S. 3). Das Philosophieren erhielt damit etwas dem Gespräch ähnliches, das man willkürlich hier beginnen und dort abbrechen kann (FS 2, S. 151) und das selbst nur ein kleiner Ausschnitt aus dem unendlichen Ganzen der Philosophie ist (FS 3, S. 50). Daß Schlegel Gespräch, Philosophie und Ironie eng untereinander verflochten sah, ist bei früheren Gelegenheiten schon zum Ausdruck gekommen.

Fichte ist also kein verbindlicher Referenzpunkt mehr in Schlegels *Transzendentalphilosophie*, sondern nur noch ein Glied in dem Wechselverhältnis, von dem das andere Spinoza heißt. Fichte repräsentiert das endliche Bewußtsein, Spinoza die unendliche Natur, das unendliche All, oder das Unendliche schlechthin. Schlegel sagt: „Unser System der Philosophie soll das gemeinschaftliche des Spinozischen und Fichtischen sein" (FS 12, S. 32). Es ging Schlegel also gar nicht in erster Linie um die Versöhnung von Subjekt und Objekt, Mensch und Natur, Ich und Nicht-Ich, die damals von Schelling und Hegel als absoluter Idealismus oder als „Realidealismus" der vollendeten Einheit von Realität (Natur) und Idealität (Ich) angestrebt wurde. In Schlegels Philosophie stand das Verhältnis des endlichen Bewußtseins zum Unendlichen im Vordergrund. Dies war für ihn aber die Position Platons, der seinerseits die Systeme des Heraklit (Dualismus) und des Parmenides (Realismus) zu vereinigen versucht hatte (FS 12, S. 30). In der Philosophie Platons fand Schlegel die „Sehnsucht nach dem Unendlichen" (FS 12, S. 8) ausgebildet, die den positiven Faktor (Enthusiasmus) seiner Philosophie bildete. Freilich muß diese Sehnsucht immer unerfüllt, „immer Sehnsucht sein", da sich das Ideal, das Absolute oder Unendliche „nicht anschauen" läßt (ebd.). Damit tritt die „Skepsis" in Aktion, der hier „weit mehr Recht eingeräumt" wird, „als in jeder anderen Philosophie" (FS 12, S. 42). Diese hatte auch bei Platon, wie Schlegel annimmt, eine gewichtige Position: „Er sagt, von Bildern läßt sich nur bildlich sprechen. Nun sind aber alle Individua Bilder" (FS 12,S. 42).

In diesen Vorlesungen zeigen sich aber auch wesentlich unplatonische Dimensionen, die aus dem historischen Bewußtsein der Moderne stammen. So sieht Schlegel das Verhältnis des Bewußtseins zum Unendlichen im historischen Bild als durch „Epochen" hindurchgehend, die Philosophie als „Epochen" durchschreitend (FS 12, S. 11–13). Jede dieser Epochen bezeichnet eine „gewisse Digni-

tät", auf der das Bewußtsein in diesem Gang steht (FS 12, S. 14). Die Philosophie ist damit essentiell historischer Natur. Schlegel nimmt an, „daß die Philosophie durchaus historisch sein soll", oder er sagt: „Unsere Philosophie ist selbst Geschichte" (FS 12, S. 93). Die in den Vorlesungen dafür geläufige Formulierung ist die einer „Geschichte des Bewußtseins" (FS 12, S. 11), was impliziert, daß es kein unhistorisches Normalbewußtsein, kein Bewußtsein überhaupt gibt. Wenn diese Konzeption mit ihrer Annahme von „Epochen" bereits an Heideggers Seinsgeschichte denken läßt, so verstärkt sich dieser Eindruck, wenn Schlegel seine historische Philosophie mit einer „Geschichte der werdenden Gottheit" (FS 12, S. 58) und dem Gedanken der Unvollendung der Welt („Daß die Welt noch unvollendet sei": FS 12, S. 43) verknüpft. Der unüberwindliche Abstand des endlichen Bewußtseins von dem Unendlichen wird von Schlegel also nicht nur nach der antiken Vorstellung als kreisförmig oder kreisläufig gedacht, sondern auch in der modernen Form der unendlichen Approximation vorgestellt. Dies veranlaßte Hans Krämer, vom Infinitismus, d. h. Fichteanismus der Schlegelschen Platoninterpretation zu sprechen.[31]

Der Schlegelsche Infinitismus muß aber auch von dem Fichtes und Kants (unendliche Approximation, unendlicher Prozeß) unterschieden werden, den Hegel immer als „schlechte Unendlichkeit" gebrandmarkt hat.[32] Für Schlegels Unendlichkeitsbegriff genügt Fichtes Gedankenmodell der unendlichen Approximation oder der unendlichen Vervollkommnung nicht, weil mit diesem Annäherungsprinzip das Ziel der Geschichte immer noch auf verendlichte Weise vorhanden ist (volle Ausbildung aller menschlicher Fähigkeiten, totaler Staat, etc.). Vielmehr ist dazu eine von Anfang (arche) und Ziel (telos) losgelöste, dezentrierte Gedankenbewegung vonnöten, die sich jeder Beziehung auf ein vorbekanntes Prinzip oder eine vorhergewußte Totalität entsagt. Denn letztlich stellt sich jedes denkbare Prinzip, jede für das Denken mögliche Totalität, jede erreichbare Ganzheit als ein Denken in Endlichkeiten heraus. Die Philosophie Schlegels ist deshalb notwendigerweise geschichtlich und prozeßhaft, immer nur auf einzelnen Stufen möglich und nie auf sich selbst beglückwünschende Weise in einem Stufengang auf eine sich herstellende Ganzheit hin begriffen. Auf die Philosophie läßt sich anwenden, was Schlegel im Athenäum-Fragment Nr. 54 über den Philosophen gesagt hatte: „Man kann nur Philosoph werden, nicht es sein. Sobald man es zu sein glaubt, hört man auf es zu werden" (FS 2, S. 173).

---

[31] Siehe Hans Krämer, „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung", S. 608. Zeitliche Unendlichkeitsvorstellungen wurden in der Antike methodisch ausgeschlossen und stellten den Beweis als absurd heraus (quia absurdum ...).

[32] Siehe Ernst Behler, „Zum Verhältnis von Hegel und Friedrich Schlegel in der Theorie der Unendlichkeit", in: Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn 1993), S. 119–142.

Da der skeptische Grundgedanke dieser Vorlesungen sprachlich schwer zu fassen ist, soll hier von einem scheinbaren Randgebiet des Kollegs, der Hermeneutik aus, an ihn herangegangen werden. Schlegel sagt in diesen Vorlesungen darüber: „Ein absolutes Verstehen ist nach unserer Ansicht gar nicht möglich. Es schreibt sich dies aus dem Dogmatismus her. Gäbe es eine absolute Wahrheit, so gäbe es auch eine absolute Verständlichkeit" (FS 12, S. 102). Diese Folgerung ergibt sich aus dem bereits Dargelegten. Wichtiger ist aber die Fortsetzung dieser Stelle: „In der Verständlichkeit ist zweierlei enthalten: 1) der falsche Begriff der absoluten Verständlichkeit; 2) die Forderung an den, der sich mitteilt, daß er es auf eine gewisse Weise tun soll, wie es im Begriff der Verständlichkeit liegt" (ebd.). Die traditionelle Hermeneutik geht hiernach von dem falschen Prinzip einer absoluten Verständlichkeit aus, die es gar nicht gibt. Sie erhebt zudem die Forderung an den, der sich mitteilen will, daß er dies dem Prinzip der absoluten Verständlichkeit gemäß tun soll, d. h. in der Form des Systems. Die entgegengesetzte Ansicht, die Friedrich Schlegels, ohne daß diese hier aber ausgeführt wäre, geht vom Prinzip der „Unverständlichkeit" aus, wie in dem Essay *Über die Unverständlichkeit*, d. h. sie erlaubt fragmentarische, essayistische, paradoxe Mitteilung und erwartet getrost, was bei dieser Art von Mitteilung gelingen wird. Auf den Begriff der Philosophie angewandt sind die Folgerungen sofort ersichtlich. Im Bereich der Philosphie ist die hermeneutische Bezeichnung Verständlichkeit durch Unverständlichkeit und Wahrheit durch Irrtum zu ersetzen. Die Reflexion richtet sich nun darauf, welches Maß an Irrtum in der Wahrheit und wie viel Wahrheit im Irrtum enthalten ist – eine deutliche Vorwegnahme der Dekonstruktion. Dies Wechselverhältnis von Wahrheit und Irrtum wird dann noch nach „Epochen" vorgeführt, was aber unter der Voraussetzung geschieht, daß absolute Wahrheit, Anschauen des Unendlichen, historisch und strukturell uns nicht möglich ist. Es genügt also keineswegs, den Begriff der absoluten Wahrheit durch das prozeßhafte Wahrheitsmodell der unendlichen Approximation zu ersetzen, weil die Philosophie dabei ja immer noch vom Prinzip der absoluten Wahrheit, wenn auch nur in einem entrückten, aufgeschobenen Sinne bestimmt sein würde. Wahrheit und Ganzheit sind hier strukturell und systematisch immer noch präsent. Schlegel dagegen kommt es darauf an, diesen Wahrheitsbegriff auf solch radikale Weise zu verzeitlichen, daß er sich ebenso als Nichtwissen oder als „Irrtum" bezeichnen läßt, wie es in diesen Vorlesungen tatsächlich geschieht (FS 12, S. 11 f.).

Ein direkterer Einblick in den eigentümlich ironischen Charakter dieser Philosophie ergibt sich im dritten, letzten Teil der Vorlesungen, der unter dem Titel steht: „Rückkehr der Philosophie in sich selbst oder Philosophie der Philosophie" (FS 12, S. 91). Der „erste Satz", von dem Schlegel hier ausgeht, bildet geradezu eine Parodie von Fichtes erstem Grundsatz und lautet: *„Alle Wahrheit ist relativ"*. Schlegel entwickelt diesen folgendermaßen:

Aus dem Satz nun: Alle Wahrheit ist relativ, – denn über jede Kombination wird sich noch eine höhere, und so ins Unendliche, finden lassen – folgt nun unmittelbar der Satz: *Alle Philosophie ist unendlich* (FS 12, S. 92).

Dieser Unendlichkeitscharakter der Philosophie bestimmt mit anderen Worten die Natur des philosophischen Denkens:

Die Wahrheit entsteht, wenn entgegengesetzte Irrtümer sich neutralisieren. *Absolute Wahrheit kann nicht zugegeben werden;* und dies ist die Urkunde für die Freiheit der Gedanken und des Geistes. Wenn die absolute Wahrheit gefunden wäre, so wäre damit das Geschäft des Geistes vollendet, und er müßte aufhören zu sein, da er nur in der Tätigkeit existiert. Aber so, wenn alle Wahrheit nur relativ ist, können wir uns mit Mut und Hoffnung der Spekulation überlassen; jede Reihe von Versuchen, die etwas Reelles zu Grunde hat, führt zur Wahrheit. Mehr kann nicht gesagt werden; vernichten wir nur den Irrtum, so entsteht die Wahrheit von selbst (FS 12, S. 93).

Schlegel fügt dann zwischen die beiden Sätze über die Realivität der Wahrheit und die Unendlichkeit der Philosophie noch einen dritten ein, der den symbolischen Charakter alles Wissens betrifft: „alle Wahrheit ist relativ; alles Wissen ist symbolisch; die Philosophie ist unendlich“ (FS 12, S. 93). Die Bezeichnung „symbolisch“ hat für Schlegel zu dieser Zeit freilich nicht die von Goethe und Schelling vertretene Bedeutung eines Hinausgelangens aus der Sphäre des Endlichen ins Absolute hinein, sondern ist, wie in der europäischen Tradition, mit der Allegorie als einem ständigen Anders-Sagen, aber nicht Eigentlich-Sagen synomym.[33] Wie eng diese beiden Bezeichnungen bei Schlegel miteinander verflochten sind, zeigt sich in einem Zitat aus der *Rede über die Mythologie*, in dem symbolisch und Allegorie sogar in einem einzigen Satz synonym verwandt werden: „Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen“ (FS 2, S. 324). Das in der *Transzendentalphilosophie* entwickelte symbolische Wissen ist demnach nur hindeutendes, andeutendes Wissen, wobei aber noch hinzuzufügen ist, daß sich das System der Zeichen in jeder „Epoche“ der Philosophie wieder von neuem verwandelt. Dieser Punkt ist nicht unwichtig, weil sich leicht der Eindruck einstellt, daß das, was die Philosophie theoretisch nicht zu leisten vermag, nämlich die Anschauung des Unendlichen, von der Kunst auf symbolische, allegorische Weise vollzogen wird.[34] Das ist der Standpunkt Schellings im *System des transzendentalen Idealismus* von 1801, aber nicht der von Friedrich Schlegel, für den die Kunst genauso

---

[33] Siehe Ernst Behler, „Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie“, in: Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2 (Paderborn 1993), S. 249–264.

[34] Dies scheint Manfred Frank zu vertreten (*Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 135 f.; „Philosophische Grundlagen der Frühromantik“, S. 117 f.) und trifft bestimmt auf Schelling, möglicherweise auf Novalis, aber nicht auf Friedrich Schlegel zu.

wie die Philosophie im Bereich der Nicht-Präsenz verbleibt. Nach dem bereits zitierten Abschnitt aus dem *Gespräch über die Poesie* erfaßt die Phantasie zwar eine Ahnung des Unendlichen, aber „in der Sphäre der Natur", d. h. der Sphäre unserer Sprache und Historizität, bricht sich diese Vision. Die Phantasie kann sich „nur indirekt mitteilen und äußern", und „von dem was urspünglich Phantasie war", bleibt „in der Welt der Erscheinungen nur das zurück was wir Witz nennen" (FS 2, S. 334).

Schlegel kommt dann auf die „Methode" seiner Philosophie zu sprechen, die seiner Ansicht nach nicht „logisch" sein kann wie im Dogmatismus, weil die Logik in seiner Philosophie nicht am Anfang steht, sondern mit ihr abgeschlossen werden soll (FS 12, S. 94).[35] Er bezeichnet seine Methode deshalb zunächst als „polemische Methode", da ja „der Irrtum vernichtet werden soll" (FS 12, S. 93). Wenig später erwägt er „allgemeine Skepsis" als Bezeichnung für diese Methode, was der Satz, „daß alle Wahrheit relativ sei", zu suggerieren scheint (FS 12, S. 95). Schließlich sieht er die Methode „im engern Sinn" aber als „dialektisch" an, insofern sie es mit der „Ausbildung des Verstandes" zu tun hat, „Irrtümer widerlegen" soll, aber hauptsächlich deshalb „*dialektisch*, und nicht *logisch*" ist, weil es ihr um das „*gemeinschaftliche* Ausbilden" geht (FS 12, S. 97). Das läßt sich auf die frühromantische „Geselligkeit" und die Pluralität der Standpunkte und Gesichtspunkte im *Gespräch über die Poesie* beziehen, aber auch auf die *Philosophischen Lehrjahre* im Sinne des immer weiter gehenden Ganges des Geistes in einer „inneren Symphilosophie", ist aber letztlich auf die Platonische Dialektik der Dialoge und das „symphilosophische" Philosophieren in der Platonischen Akademie bezogen.

Um den Gedanken der Ironie in diesen philosophischen Vorlesungen Schlegels so scharf wie möglich herauszustellen, sei auf Manfred Frank verwiesen. Indem er sich auf das Mißverhältnis zwischen dem endlichen Bewußtsein und dem Unendlichen (Absoluten) bezieht, sagt er:

> Aus dieser Überlegung entspringt der Grundgedanke der *romantischen Ironie*. Die Idee des Absoluten, dem alle Einzelpositionen unangemessen bleiben, rückt diese in ein ironisches Licht. Andererseits können wir uns in unserer Endlichkeit nur an solchen Einzelpositionen orientieren, während das Absolute ungreifbar bleibt. Die Ironie spielt darum in beide Richtungen. Sie ist ein Verlachen des Endlichen, weil es durch anderes Endliches demen-

[35] Siehe zum folgenden Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie", S. 89 f., und für den Kontext der Dialektik im weiteren Sinne: Rüdiger Bubner, *Zur Dialektik* (Stuttgart 1980). Siehe ebenfalls Rüdiger Bubner, „Dialektik oder die allgemeine Ironie der Welt," in: *Hegel und die antike Dialektik*. Hg. von Manfred Riedel (Frankfurt 1990), S. 84–106: „Dialektik als eine Art Ironie der Welt ist das Gegenstück zur Selbstherrlichkeit des modernen Ich mit seiner alles zersetzenden Reflexion" (S. 94).

tiert und durch den Gedanken des Absoluten insgesamt beschämt wird, aber auch des Absoluten, weil es, wie Novalis sagt, das identische Reine gar nicht gibt.[36]

Entsprechend bezeichnet auch Rüdiger Bubner die hier aktive Ironie als das „methodische Kleinermachen der eigenen Leistung", als das Einbekenntnis, „daß ein grundsätzlich überlegenes Ganzes angestrebt wird, im Vergleich mit welchem die philosophische Bemühung sich klein und bescheiden ausnehmen muß". Auf schärfer formulierte Weise zeigt sich der „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" in dieser Ironie auf folgende Weise:

> Das produktive, frei erfindende Ich setzt eine Wirklichkeit und nimmt sie zugleich zurück, ohne sich dabei auf ein Primärprinzip stützen zu können . . . Weder erfolgt die Setzung des Ironikers von vornherein teilhaft und halbherzig, noch ist die Zurücknahme vorsorglich auf den jeweils anderen Teil beschränkt, so daß die beiden konträren Tendenzen sofort mittels der beiden gemeinsamen Schranke einen Kompromiß eingingen. Der Ironiker setzt alles daran und nimmt alles zurück, weil er sich nur so als Exekution eines grundsätzlichen Verweises auf das umfassende Ganze verstehen kann, das ihn und seine Leistungen stets übersteigt.[37]

Dies war die Form der Ironie, die Hegel vor Augen hatte, als er den Standpunkt Schlegels mit seiner maßlosen Polemik bedachte. Das Setzen und Vernichtenkönnen der eitlen Subjektivität ergab sich ihm aus dem in diesen Vorlesungen entwickelten Verhältnis von Wahrheit und Irrtum, und das Sich-Nicht-Binden-Wollen der hier vertretenen Ansicht aus der Annahme einer unendlichen Perfektibilität. Dabei unterlief Hegel freilich das gründliche Mißverständnis, daß er diese Denkform als maßlose Steigerung der Fichteschen Ichphilosophie ansah und ihren Sokratisch-Platonischen Ausgangspunkt nicht wahrnahm oder nicht wahrnehmen wollte. Denn es ist gerade die Ironie, das Bewußtsein vom Nicht-Erreichenkönnen des Unendlichen, das die Philosophie davon zurückhält, in allgemeines Verneinen, Vernichten und absoluten Skeptizismus zu verfallen. Der Grund aber, daß Hegel diese „Gestalt" des Geistes so nah vor seiner eigenen plazierte, muß darin gesehen werden, daß die von Schlegel vertretene Form der Dialektik, sonst als Ironie bezeichnet, „viel weniger mit Fichtes Letztbegründung und Deduktion gemein hat als mit Hegels spekulativer Methode."[38]

---

[36] Manfred Frank, „Philosophische Grundlagen der Frühromantik", S. 126.
[37] Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung der Ironie", S. 87 und 92.
[38] Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung der Ironie", S. 95.

6. Ironie bei Marx und Kierkegaard

Die Bezeichnung Nach-Hegelianer für die nach Hegel auftretenden Denker ist kennzeichnend genug und wirft einen langen Schatten auf sie, ganz gleich ob sie als Alt-Hegelianer (Heinrich Gustav Hotho und Karl Rosenkranz) rechts mit Hegel standen oder als Jung-Hegelianer (Arnold Ruge, Theodor Echtermeyer) links von ihm ihren Platz genommen hatten. Diese nach-hegelianische Phase kennzeichnet sich durch eine scharfe Kritik an der Romantik, die ebenfalls von der „Junges Deutschland" genannten Bewegung (Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg u. a.) ausgeübt wurde. Es ist dies die Zeit in Deutschland, in der man „mit Leidenschaft und Haß dem Romantischen den Krieg machte",[1] und eine Gleichsetzung von „romantisch" und „reaktionär" vornahm,[2] die bestimmt für viele Formen der Romantik zutrifft, bei der Frühromantik aber verfehlt war. Diese nach-hegelianische Kritik an der Romantik konzentriert sich in zwei Zeitschriften, den *Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*, die seit 1827 das Organ der Alt-Hegelianer waren, und die *Hallischen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kritik*, die seit 1838 von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer herausgegeben wurden.

Hotho verfaßte in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* von 1827 eine Rezension von Heinrich von Kleists *Gesammelten Schriften*, die 1826 in Berlin in einer Ausgabe durch Ludwig Tieck erschienen waren und schloß sich darin ganz dem Standpunkt Hegels an. Tieck und Novalis repräsentieren die romantische Poesie im Sinne einer Aufhebung der gegenständlichen Welt „in die Spitze des Ich", das in sich selbst zerfallen ist: „So ist das Schwinden des ganzen Universums, das sich zu Gemüt und Poesie aufzehrt, zugleich die eigene Krankheit und Schwäche dieses Gemüts, welches sich keiner Welt gegenüberzustellen wagt". In diese Kategorie der Poesie wird auch Kleist eingeordnet, dessen Werke nur für einen kleinen Kreis Bedeutung haben sollen und nicht den Anspruch auf allgemeine Anerkennung erheben können.[3] Jedoch versucht Hotho auch, sich von

---

[1] Rudolf Haym, *Die romantische Schule* (Berlin 1870, 2. Aufl. 1906), S. 3 ff.

[2] Hermann Hettner, *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* (Braunschweig 1850), S. 1 f.

[3] Heinrich Gustav Hotho, „Heinrich von Kleists Gesammelte Schriften", in: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 1827, S. 625–784.

seinem Meister abzusetzen, wenn er in der Schrift *Vorstudien für Leben und Kunst* sagt, daß Hegel „die letzte Tiefe des Humors" verschlossen blieb und die „neueste Form der Ironie" dermaßen seiner Natur widersprach, „daß es ihm fast an dem Organ gebrach, auch das Echte in ihr anzuerkennen oder gar zu genießen".[4] Rosenkranz hatte in seiner geistigen Entwicklung bei der Romantik angesetzt und war selbst ein Bewunderer dieser Literatur gewesen, bevor er sich „zur Freiheit der Philosophie" emporarbeitete.[5] In seiner Schrift *Ludwig Tieck und die romantische Schule*[6] geht er mit Hegelschen Vorstellungen gegen die Romantik vor und kritisiert vor allem, daß diese keinen Beitrag zur Bewältigung der Gegenwart geliefert habe.

Dieser Begriff der „Gegenwart" kann als das kennzeichnende Merkmal der nach-hegelianischen Kritik an der Romantik angesehen werden.[7] Dabei zog sich alles, was Hegel unter dem Substanziellen, Allgemeinen, Objektiven und Wahren verstanden hatte, in die Kategorie der „Gegenwart" zusammen, unbeschadet der Tatsache, daß Hegel damit ewige oder wenigstens allgemeingültige Maßstäbe zur Geltung bringen wollte, wogegen die Gegenwart eine flüchtige Erscheinung ist. Eine weitere Eigenschaft der nach-hegelianischen Kritik an der Romantik besteht darin, daß die von Hegel für die Frühromantiker verwandten Bezeichnungen der „vornehmen Leute" und ihrer „Eitelkeit" nun ausgeprägten klassenkämpferischen Charakter gewinnen. Die Polemik „politisiert" sich damit, wobei das Angriffsziel der fehlende Wirklichkeits- oder Gegenwartsbezug der Romantik ist.

Bei den Junghegelianern zeigt sich die Kritik der romantischen Ironie vor allem in dem polemischen Manifest *Der Protestantismus und die Romantik* von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer von 1839–1840. Im Unterschied zu Hegel wird hier als der Stammvater der romantischen Ironie nicht mehr Fichte, sondern Schelling angesehen, was zweifellos mit der philosophischen Prominenz Schellings zu dieser Zeit und dem Verblassen Fichtes zusammenhängt. Das „willkürliche Subjekt" der Schellingschen Philosophie ist nach diesem Manifest das Prinzip der Romantik im eigentlichen Sinne, und der geschichtliche Verlauf dieser Bewegung, die mit dem Auftreten Friedrich Schlegels begann, „ist die Ausbreitung dieser Willkür in die ganze objektive Welt" (PR, S. 42). Der Geist trat nun aus dem „Gefühl" und der „unendlichen Innerlichkeit" heraus, in der er

[4] Heinrich Gustav Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst* (Stuttgart-Tübingen 1835), S. 394, 400, 414.

[5] Karl Rosenkranz, *Von Magdeburg bis Königsberg* (Berlin 1873), S. VIII.

[6] Zuerst veröffentlicht in *Hallische Jahrbücher* von 1838 und neu zum Abdruck gebracht in Karl Rosenkranz, *Studien. Erster Teil* (Berlin 1839), S. 277–344.

[7] Siehe hierzu Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik* (Frankfurt, 1989), bes. S. 188–202 („Die geschichtsphilosophische Kritik der *Hallischen Jahrbücher*").

noch bei Novalis geruht hatte, und wurde „Anschauung der Phantasie", „kalte Reflexion". Diese beiden Begriffe, „geniale Anschauung" und „Reflexion", werden als wichtige Merkmale der romantischen Ironie angesehen, die in einer Kurzformel als „Geist in der Form der Willkür" bezeichnet wird. Natürlich handelt es sich dabei für die Autoren des Manifests um eine „schlechte Genialität oder die Genialität des Denkens in dem üblen Sinne", daß den Einfällen nicht mehr vertraut wird. Sobald sie ausgesprochen sind, fühlt sich das geniale Subjekt schon über sie hinaus. Mit diesem „Setzen der Schranke und dem endlosen Aufheben derselben" das den Denkprozeß des genialen Subjekts kennzeichnet, klingt ein Fichtescher Ton an (PR, S. 49). Bereits Hegel hatte die Fichtesche Reflexionsmethode mit den Worten charakterisiert: „Mit dem Aufheben einer Grenze zeigt sich immer eine neue; es ist fortgesetzte Abwechslung von Negation und Affirmation, eine Identität mit sich, die wieder in die Negation verfällt, und daraus immer wieder hergestellt wird." (HEG 20, S. 403). Tatsächlich wird das Wesen der von Friedrich Schlegel entwickelten Ironie von Ruge und Echtermeyer darin erblickt, in die „Schellingsche Genialität" die „Fichtesche Bewegung" hineingebracht zu haben (PR, S. 42). „Sie ist geniale Form, und diese als Selbstparodie", so heißt es über diese Ironie, „denn die gemeinte Objektivität der intellektuellen Anschauung ist immer nur das zufällige Aperçu, das sich selber nicht traut und im nächsten Augenblick wieder anders sein kann, je nachdem der Genius in seinem dunklen Schachte waltet" (ebd.).

Als weiteres Merkmal der romantischen Ironie wird in diesem Manifest noch hervorgehoben, daß sie quer zum sogenannten gemeinen Menschenverstand steht und diesen nach dem Motiv des *épater le bourgeois* ständig verblüfft. Hiermit wird der Ironie eine aristokratische Einstellung zugeschrieben, was sich mit einem deutlichen Ressentiment verbindet. Auf entsprechende Weise wird die Ironie in diesem antiromantischen Manifest als „Form der Begabten", als „der feine Geist", den andere nicht haben, verlästert und die Genialität mit egalitärem Affekt diskreditiert, weil sie sich auf ein „exklusives selbstseliges aristokratisches Wesen" gründet (PR, S. 42). Die romantische Ironie wird auch als eine Neuformulierung der Platonischen oder Sokratischen Ironie angesehen, die Schlegel durch seine mit Schleiermacher begonnene Übersetzung der Platonischen Schriften vertraut war. Während aber die Ironie Platons durch eine Haltung der „Bonhomie" gekennzeichnet war, nie das Letzte für diesen Philosophen darstellte, sondern nur vorbereitende „Dialektik des Zweifels" war, ist die Schlegelsche Ironie ausschließend gegen andere, eine „exkludierende Persiflage", bei der das geniale Ich in narzißtischem Selbstgenuß nur sich selbst übrig bleibt (ebd.). „Die Unmittelbarkeit des genialen Ich und was dieses für sich hat, das ist das Wahre", heißt es in diesem Zusammenhang: „Es ist das Subjekt, welches alle Objektivität in seiner Gewalt hat, und der Welt zum Ärgernis und zum Erstaunen nur in der Form des Paradoxen sich äußert, dem gemeinen Bewußtsein fortdauernd in die

Augen schlägt, ohne jedoch daß dies darüber zur Besinnung kommt, wie das nur eigentlich gemeint sei. Denn das geniale Ich thront, wie wir schon aus Schelling wissen, in unzugänglicher Höhe" (PR, S. 43).

Obwohl diese Kritik in Hegelschen Begriffen formuliert ist, machen sich Nuancierungen bemerkbar, die sich aus der veränderten historischen Situation erklären lassen. Diese zeigen sich, wenn die Autoren des *Manifests* auf die Frühromantik im allgemeinen oder auf besondere Werke wie die *Lucinde* oder den *Heinrich von Ofterdingen* oder solch wenig feudale Phänomene wie die Berliner Salons jüdischer Frauen eingehen und überall Eitelkeit, Aristokratie und ein freches Überlegenheitsgefühl wittern. Die Verlagerung der Kritik auf die politisch-soziale Seite kommt auch darin zum Ausdruck, daß ein politischer Schriftsteller wie Friedrich von Gentz, der mit der Frühromantik wenig zu tun hat, hier unter die Romantiker eingereiht wird. Seine Position in Metternichs Staatskanzlei wird der Grund dafür gewesen sein. Man kann in dieser Kritik, wenn man will, „die erste ideologiekritische Theorie über die Romantik" erblicken,[8] die freilich an der Frühromantik wie auch an der Ironie vorbeischießt und sich eher auf die Restauration unter Metternich bezieht.

I.

Eine neue Beurteilung der Ironie kündigt sich in den Notizen und Vorarbeiten an, die der junge Marx für seine Doktorarbeit *Über die Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* aufzeichnete. Auf Grund dieser Dissertation erhielt Marx am 15. April 1841 von der philosophischen Fakultät Jena den Doktortitel, aber diese Arbeit war nur Teil einer geplanten größeren Schrift über den „Zyklus der epikureischen, stoischen und skeptischen Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der ganzen griechischen Spekulation", die jedoch nicht ausgeführt wurde. Die „Vorarbeiten", die 1839 begonnen wurden und in sieben Heften erhalten sind, zeigen die Umrisse dieser größeren Arbeit an.[9] Marx hatte in seiner Jugend eine frühe romantische Phase durchlaufen, der er in dem bekannten Brief vom 10. November 1837 an seinen Vater ein Ende setzte, indem er eine „Grenzmarke" in seinem Leben aufstellte (MX Erg. Bd. 1, S. 3–11). Von da an kennzeichnet sich die Richtung seines Denkens durch die Kritik Hegels und der Jung-Hegelianer, die Transformierung von Reflexion und ironischem Annihilieren in die revolutionäre Tat, den Versuch der Errichtung eines Bündnisses mit dem Proletariat und die Bestimmung der Entfremdung in den ökonomischen Begriffen der entfremdeten Arbeit. Dieser Gang führte Marx mehr und mehr von

---

[8] Karl Heinz Bohrer, S. 199.

[9] Sie finden sich im ersten Halbband der nicht fertiggestellten *Marx/Engels Gesamtausgabe* (Berlin 1929), Bd. 1, Erster Halbband.

seinen romantischen Anfängen fort, die für ihn nur eine vorübergehende Episode gewesen sind.

Es ist in diesem Zusammenhang aber von Interesse, daß Marx während dieser Frühzeit Liebesgedichte im romantischen Stil, voll von Melancholie und ironischen Wendungen, sogar eine Ballade mit dem Titel *Lucinde* verfaßte.[10] Er belegte August Wilhelm Schlegels Vorlesungen an der Bonner Universität über die Mythologie der Griechen und Römer, plante Aufsätze „Über die Romantiker" oder über die Wiedervereinigung von Kunst und Wissen und machte sich mit der idealistischen Philosophie Kants, Fichtes, Schellings und Hegels vertraut. Eine „wahre Ironiewut" befiel ihn, als er sich seiner Unzufriedenheit mit dieser Philosophie bewußt wurde, was zu dem Entschluß führte, „im Wirklichen selbst die Idee zu suchen": „Hatten die Götter früher über der Erde gewohnt, so waren sie jetzt das Zentrum derselben geworden" (MX Erg. Bd. 1, S. 3–11). Marx vollzieht die Loslösung von dieser Epoche ziemlich problemlos und zeigt von dann an einen gewissen Gleichmut gegenüber der Romantik. Wie die erst 1932 zur Veröffentlichung gelangten Manuskripte *Nationalökonomie und Philosophie* von 1844 aber zeigen (MX Erg. Bd. 1, S. 467–588), ist diese Entwicklung von Marx keineswegs als Abwendung von der Dichtung und Philosophie und als Entdeckung der Nationalökonomie als seinem eigentlichen Gebiet zu verstehen. Die durch sein ganzes weiteres Werk feststellbare Beziehung zur Romantik besteht in der aktiven, dynamischen, auf Veränderung zielenden Wechselbeziehung zwischen Mensch und Welt, mit welcher der statische Weltbegriff aufgelöst wurde.

Freilich gibt es nur wenige direkte Äußerungen von Marx über die Romantik, und die meisten dieser Stellungnahmen beziehen sich auf die späte, politische Romantik oder die sozialistischen Tendenzen der französischen Romantik. Das läßt sich damit erklären, daß Marx sich in seiner Auseinandersetzung mit der neueren Philosophie auf die jüngsten und ihm an nächsten stehenden Formen, also die Hegelsche Philosophie und die der Jung-Hegelianer, konzentrierte und die Frühromantik als bereits „aufgehoben" ansah. Obwohl Marx wahrscheinlich Ruges Manifest kannte, äußerte er sich zur Zeit der Veröffentlichung höchst anerkennend über die romantische Ironie. Später nannte er Ruge herablassend den „Portier der deutschen Philosophie", der in den *Hallischen Jahrbüchern* dieselbe Rolle spielte wie „der selige Buchhändler Nicolai"[11] in der alten *Berliner Monatsschrift* (MX 8, S. 273). „Wie Nicolai kämpfte er [Ruge] tapfer gegen die Romantik," sagte Marx im Jahre 1852, „eben weil Hegel sie in seiner ‚Ästhetik'

---

[10] Zitiert nach der nicht fertiggestellten *Marx/Engels Gesamtausgabe*, Bd. 1., Zweiter Halbband, S. 32–37.

[11] Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) war ein einflußreicher Berliner Buchhändler, der in seinen späteren Jahren gegen jede Neuerung in der Literatur auftrat und insbesondere ein Gegner der Frühromantik war.

kritisch und Heine in der ‚Romantischen Schule' längst beseitigt hatte. Im Unterschiede aber zu Hegel traf er mit Nicolai darin zusammen, daß er als Antiromantiker das Recht zu haben glaubte, die ordinäre Philisterhaftigkeit, und vor allem seine eigene Philisterfigur, als vollendetes Ideal hinzustellen" (ebd.). Die Sympathie, die Marx in solchen Äußerungen der Romantik gegenüber zeigt, kann sich durchaus auf die „antiphilisterhafte" Frechheit beziehen, die unter den Frühromantikern hauptsächlich von Friedrich Schlegel ausgeübt wurde. In einer Szene seines Romans *Lucinde*, die „Idylle über den Müßiggang" betitelt ist, wird die „gottähnliche Kunst der Faulheit" gepriesen. Schlegel bezeichnet die Faulheit dort als „einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb" (FS 5, S. 25) und konfrontiert diese mit „Fleiß und Nutzen", den Tugenden der bürgerlichen Welt, von denen er sagt, sie seien die „Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren" (FS 5, S. 27). Dies erinnert daran, daß der Schwiegersohn von Marx, Paul Lafargue, die Schrift *Le Droit à la paresse* verfaßt hat.

Eine ähnliche Gedankenrichtung ergibt sich aus Schlegels Preis der politischen Kultur der griechischen Antike, jener „ sorgenlosen Zeit", nach welcher „der ackerbauende und städtebewohnende Mensch, der sooft er nur den Pflug der Bildung mit Schweiß und Pein treibt, ohne sich an ihren Früchten zu laben, immer sehnsuchtsvoll zurückseufzt – und ihr alle Glückseligkeit leiht, die er vergebens wünschte, und alle Sittlichkeit, die er verloren zu haben glaubt" (FS 1, S. 415). S. S. Prawer hat darauf hingewiesen, daß Schlegels Vorstellung des „freien und gebildeten Menschen" Ähnlichkeit hat mit der von Marx entworfenen Konzeption des vollständigen und abgerundeten Menschen, dem es möglich ist, „morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer oder Hirt oder Kritiker zu werden" (MX 3, S. 33).[12] Dies Ideal der Vielseitigkeit hat bei Schlegel eine vorherrschend idealistisch-literarische Ausrichtung und ist von ihm folgendermaßen beschrieben:

> Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade (FS 2, S. 154).[13]

Der wichtigste Verbindungspunkt zwischen dem frühen Schlegel und Marx besteht aber in der Ironie im Sinne einer permanenten Revolution. Dies bezieht sich auf die von Marx vertretene revolutionäre Dialektik im Sinne einer beständigen Negation und Aufhebung des Bestehenden. Hegels vermittelnde Dialektik

[12] S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature* (London 1976), S. 1–32.

[13] Noch vielfältiger ist diese Vielseitigkeit im Athenäum-Fragment 121 ausgeführt: KFSA 2, S. 185.

hat ihr gegenüber den deutlichen Zweck, Revolutionen zu vermeiden, was auch seine Animosität gegen den „vernichtenden" Charakter der romantischen Ironie erklären kann. Es ist deshalb von Bedeutung, daß Marx in der frühen Periode seines Denkens, während der Zeit seiner Doktordissertation, eine Konzeption der romantischen Ironie entwickelte, die in ihrer Struktur bereits das darstellt, was später zur revolutionären Dialektik wurde. Es liegt auf der Hand, daß die romantische Ironie mit ihrem aktiven Impuls gegen die Endlichkeit einer abgeschlossenen Welt und ihrer Auffassung des Lebens als ständiges Werden und Vernichten der Denkweise von Marx näher steht als dem Streben nach einem geschlossenen System im Sinne Hegels. Schlegel bestimmte die Ironie auch als permanente Revolution, als er in idealistischen Begriffen sagte: „Das Leben des universellen Geistes ist eine ununterbrochene Kette innnerer Revolutionen" (FS 2, S. 255).[14] Schlegel war sich auch über die politische Dimension seines Ironiebegriffes im klaren. Das zeigt sich, wenn er den skeptischen Pol der Ironie mit politischer „Insurrektion" in Verbindung bringt oder die Skepsis als „logische Insurrektion" bezeichnet und die skeptische Methode mit „insurgenter Regierung" gleichsetzt (FS 2, S. 179).

In den Vorarbeiten für seine Doktorarbeit von 1841 wirft Marx die Frage auf, wie die Philosophie weiter möglich sei, nachdem sie bei den Griechen mit Aristoteles und im neunzehnten Jahrhundert mit Hegel „in einer vollendeten totalen Welt sich abgeschlossen hat". Nur durch ein radikales „Umschlagen", einen großen „Sturm" ist die zukünftige Existenz nach solchen „Knotenpunkten in der Entwicklung der Philosophie" überhaupt denkbar. Denn sonst würde sie unter Epigonen in bloßer „Mittelmäßigkeit", in „halben Gemütern" verkümmern. Marx verweist auf Themistokles als einen „ganzen Feldherrn", der, „als Athen Verwüstung drohte, die Athener bewog, es vollends zu verlassen und zur See, auf einem anderen Elemente, ein neues Athen zu gründen". Eine andere Form des Umschlagens begegnet in diesen Anmerkungen in dem „Philosophisch-Werden der Welt", das „zugleich ein Weltlich-Werden der Philosophie" ist.[15] Im Kontext der Dissertation beziehen sich diese „Umschläge" auf das Entstehen der epikuräischen Philosophie, aber Marx hat hier gleichzeitig sein eigenes Verhältnis zur Hegelschen Philosophie im Auge.

In einem anderen Heft geht es um den Umschlag, den die Sokratische Ironie herbeiführt, wenn sie den common sense vexiert und zu einer „dialektischen Falle" für den gewöhnlichen Verstand wird, „wodurch der gemeine Menschenverstand nicht in ein wohlbehäbigeres Besserwissen, sondern in die ihm selbst

---

[14] In der handschriftlichen Fassung: „eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revolutionen" (KFSA 18, S. 83).

[15] Im ersten Halbband der nicht fertiggestellten *Marx/Engels Gesamtausgabe*, s. Anm. 9.

immanente Wahrheit aus seiner buntscheckigen Verknöcherung hineingestürzt wird". Marx bestimmt die Ironie hier ganz im Sinne der Sokratischen Fragemethode. Er beschreibt sie als das Verhältnis des Philosophen zum „gemeinen Menschenverstand", also als Umsturz allgemeingültiger Vorstellungen und Annahmen. Die Ironie ist „nichts als die Form der Philosophie, wie sie subjektiv zum gemeinen Bewußtsein sich verhält". „Bei uns ist die Ironie in Friedrich Schlegel als allgemeine immanente Form gleichsam als Philosophie gelehrt worden," sagt Marx. Aber ebenso ist für ihn Heraklit mit seiner Verachtung des gemeinen Menschenverstandes ein Ironiker; sogar Thales, „der lehrte, alles sei Wasser, während jeder Grieche wußte, daß er vom Wasser nicht leben konnte"; auch Fichte „mit seinem weltschöpferischen Ich, während selbst Nicolai einsah, daß er keine Welt schaffen könne". Letztlich ist „jeder Philosoph, der die Immanenz gegen die empirische Person geltend macht, „ein Ironiker".[16]

Bei dieser Konzeption der Ironie als „Umschlag" und Revolution handelt es sich gewiß nur um einen momentanen Einfall, der sich zu Beginn der kritischen Schriftstellerei von Marx einstellte. Bald danach verkündete er das Bündnis der Philosophie mit dem Proletariat, und seit der Abfassung der Pariser Manuskripte *Nationalökonomie und Philosophie* von 1843–44 bedeutete die Bezeichnung Revolution mehr und mehr Sturz der kapitalistischen Gesellschaftsordnung und Abschaffung des Privateigentums. In seinen Londoner Arbeiten nach dem Scheitern der Revolution von 1848 gelangte Marx zu der Annahme, daß ökonomische Krisen die notwendige Vorbedingung für Revolutionen seien. Und durch seine journalistische Beschäftigung mit unmittelbaren Tagesereignissen kam Marx zu einem Revolutionsbegriff, der beträchtlich von der ursprünglichen Konzeption verschieden ist. Diese ist aber immer noch wahrnehmbar in seiner Schaffung des Mythos der Pariser Kommune von 1871 oder in dem kleinen Text von 1843, der unter dem Titel *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* überliefert ist (MX 1, S. 378–92).

II.

Auch von Kierkegaard wird die Ironie in einer Dissertation behandelt, die 1841, also im selben Jahr wie die von Marx, an der Universität Kopenhagen als Magisterdissertation der Theologie eingereicht und verteidigt wurde: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Auch bei Kierkegaard steht das Verhältnis der Sokratischen Ironie zur modernen, romantischen Ironie zur Debatte. Und wie bei Marx erfolgt die Sehweise des Sokrates unter dem Einfluß der Schrift von Ferdinand Christian Baur *Das Christliche des Platonismus oder Sokra-*

[16] Im ersten Halbband der nicht fertiggestellten *Marx/Engels Gesamtausgabe*, s. Anm. 9.

tes und Christus von 1837.[17] Der hauptsächliche Nachdruck der Dissertation Kierkegaards liegt aber ganz auf Sokrates, wie der Titel bereits ankündigt. Für Kierkegaard hat der „Begriff der Ironie mit Sokrates seinen Einzug in die Welt" gehalten (KI I, S. 7), und obwohl dieser danach eine reichhaltige Geschichte durchlief, hat er doch, wie das solchen Begriffen eigen ist, „gleichwohl eine Art Heimweh nach seiner Geburtstätte" (ebd.). Für Kierkegaard hat mit der Ironie des Sokrates „die Subjektivität zum ersten Mal in der Weltgeschichte ihr Recht geltend gemacht". Nachdem dies geschehen war, „verschwand sie nicht wieder ohne Spur, die Welt sank nicht wieder zurück in die frühere Entwicklungsform, im Gegenteil, das Alte schwand dahin, und alles ward neu" (KI I, S. 246). Die Dissertation gehört also bereits zu Kierkegaards Erschließung des Problems, *wie man eine Subjektivität wird*. Die Sokratische Ironie ist ein entscheidendes Indiz für diese Aufgabe, und um diese Form der Subjektivität aufzuklären, untersucht Kierkegaard im ersten Teil den „Standpunkt des Sokrates verstanden als Ironie" und im zweiten den „Begriff der Ironie" mit besonderem Nachdruck auf die Frage nach der „Weltgeschichtlichen Gültigkeit der Ironie", d. h. der „Ironie des Sokrates". Zu diesem Zweck erforscht Kierkegaard die Ermöglichung des Verständnisses des Sokrates durch einen Vergleich der Sokrates-Bilder von Xenophon, Aristophanes und Platon und interpretiert dann die frühen Dialoge Platons im Hinblick darauf, wie sie sich „in der Ironie" abrunden und wie sich dieses Verständnis mit dem „Dämon des Sokrates" und den Hauptpunkten der Anklage (Leugnung der traditionellen Götter und Verführung der Jugend) verwirklicht.

Erst an dieser Stelle, nachdem man über zwei Drittel der Dissertation gelesen hat, kommt Kierkegaard auf „Hegels Sokratesverständnis" zu sprechen. Man gewinnt hier den Eindruck, wie Emmanuel Hirsch dies beschrieben hat, „daß Hegel selber wie ein Gewaltiger über Kierkegaard herfällt, ihn mit seiner Sokratesdeutung im Zusammenhange seiner ganzen großen Geschichtsphilosophie zu erdrücken droht und ihn zur mühseligen Selbstbehauptung, zur mühseligen Verteidigung des eigenen anderen Sokratesverständnisses nötigt."[18] Von nun an

[17] Baur hatte darin die Ansicht vertreten, daß die sokratische Philosophie christliche Elemente habe und sich zum Christentum verhalte wie „Selbsterkenntnis und Sündenerkenntnis". Das wird von Marx natürlich aufs schärfste bestritten, wobei er sich zur Herausarbeitung der Eigenart des Sokrates in bezug auf die Ironie bezieht und ihr Verhältnis zum gemeinen Menschenverstand in den oben vorgeführten Wendungen beschreibt. Kierkegaard bezieht sich zu Anfang seiner Dissertation ebenfalls auf Baur, der meinte, daß für die Gewinnung eines angemessenen Sokrates-Bildes „neben Platon Xenophon am meisten zu beachten sei". Kierkegaard ist jedoch nicht dieser Ansicht und sieht den wichtigsten Unterschied in den Sokrates-Bildern des Platon und Xenophon in dem völligen Fehlen der Ironie bei Xenophon (KI I, S. 11).

[18] Emmanuel Hirsch in der Einleitung zu seiner Übersetzung von *Über den Begriff der Ironie*: KI I, S. X.

verwendet Kierkegaard für die in der Ironie zutagetretende Form der Subjektivität die Bezeichnung Hegels als „unendliche absolute Negativität", die also für Kierkegaard nun zur eigentlichen Bezeichnung der Ironie wird, einschließlich der Sokratischen. In Auseinandersetzung mit Hegel und dem Hegelianismus wird die als „absolute unendliche Negativität" bestimmte Ironie aber gegen Hegel und den Hegelianismus gewandt, um „eine Beruhigung und Erstarrung des Humanen in substantieller Sittlichkeit und erst recht in objektiver Wissenschaft" zu verhindern.[19] Hierbei stellt sich aber heraus, „daß diese Ironie, wenn sie losgelassen wird und das Letzte des Menschen zu werden beginnt, das Verhältnis zu Leben und Wirklichkeit zerstört".[20] So sah sich Kierkegaard gezwungen, „das Ja zum Ironiker Sokrates durch ein Nein zur dämonisierten Ironie der radikalen Romantik zu ergänzen".[21] Die Frage aber, wie diese radikale Ironie zu einem „beherrschten Moment" diszipliniert werden kann, führt gleich über die Dissertation hinaus in Kierkegaards gesamtes weiteres oeuvre hinein.

Obwohl dies nicht den Proportionen der Dissertation entspricht, die sich zum größten Teil mit der Sokratischen Ironie beschäftigt, geht es in ihr um zwei grundlegende Erscheinungsformen des „Begriffs" Ironie. Die erste ist die, „in welcher die Subjektivität zum erstenmal in der Weltgeschichte ihr Recht geltend macht" – die Sokratische Ironie. Die zweite ist die, in welcher „die Subjektivität in einer noch höheren Form sich geltend macht", eine „zweite Potenz der Subjektivität", eine „Subjektivität der Subjektivität, entsprechend der Reflexion der Reflexion" (KI I, S. 246). Diese Ironie, die von Friedrich Schlegel, Tieck und Solger vertreten wurde, stieß „in Hegel auf ihren Meister" und wurde von diesem"bekämpft und *vernichtet*": „denn da sie unberechtigt war, konnte ihr allein dadurch, daß sie aufgehoben ward, ihr Recht widerfahren" (KI I, S. 247). Kierkegaard scheint bei diesem Punkt ziemlich entschieden zu sein. Später sagt er in seiner Dissertation, es sei „eines von Hegels großen Verdiensten" gewesen, „daß er den verlorenen Söhnen der Spekulation auf dem Wege des Verderbens Einhalt getan hat oder doch wenigstens Einhalt hat tun wollen" (KI I, S. 270). An beiden Stellen wird aber auch zum Ausdruck gebracht, daß sich Hegel nicht nur an der Ironie des Sokrates, sondern auch an dieser gesteigerten Ironie gründlich versehen hat. Das erste Argument verbindet Kierkegaard mit der Bemerkung, daß man nirgendwo „eine vollständige und zusammenhängende *Entwicklung dieses Begriffs*" der Ironie geboten bekommt. Solger klagt darüber, daß August Wilhelm Schlegel, von dem man doch eine solche erwarten würde, keine historische Explikation der Ironie bringt, und Hegel klagt darüber, daß weder Solger noch Tieck diese entwickeln. Nun will auch Kierkegaard darüber klagen, daß

---

[19] Emmanuel Hirsch in der genannten Einleitung, S. XII.

[20] Ebd.

[21] Ebd.

Hegel zwar ständig an den entscheidenden Stellen seines Systems von der Ironie spricht und daß dies, „falls man das alles abdrucken lassen wollte", durchaus „nicht wenig über die Ironie" sei, aber „doch in einem andern Sinne auch nicht viel": „denn er sagt an allen Stellen ungefähr dasselbe" (KI I, S. 248).

Das andere Argument ist schärfer formuliert und geht ebenfalls von dem Gedanken aus, daß es Hegels Verdienst war, die in der romantischen Ironie liegende „Fehlweisung" berichtigt zu haben. Jedoch hatte seine Stimme, sobald er darauf zu sprechen kam, „etwas Barsches und Schulmeisterliches an sich", und er behandelte die Anhänger der Ironie als „unverbesserliche und verstockte Sünder". Andauernd wurden diese Ironiker von ihm „in der absprechendsten Weise vorgenommen". Der Umstand, daß er sich „an der ihm am nächsten liegenden Gestalt der Ironie versehen" hat, schadete „natürlich seiner Erfassung des Begriffs" (KI I, S. 270). Daß er sich über die „nachfichtische Ironie" in solche Erregung bringen ließ, hat Hegel die „*Wahrheit der Ironie*" übersehen lassen. Das „Verkehrte und Unberechtigte der Ironie Friedrich Schlegels" will Kierkegaard später zur Sprache bringen. Zunächst geht es aber um Hegels Mißdeutung der Ironie des Sokrates (KI I, S. 271).

Dabei kommt es Kierkegaard darauf an, die selbstgefällige und beruhigend sein sollende Sokratesinterpretation Hegels aufzulösen. Zweifellos bedeutet Hegel einen „Wendepunkt" in der Geschichte des Sokratesverständnisses (KI I, S. 228), und Hegel selbst sieht den Grund dafür, daß Sokrates eine „welthistorische Person" ist, in der Tatsache, daß in Sokrates die „unendliche Subjektivität", die „Freiheit des Selbstbewußtseins" aufgegangen ist (HEG 18, S. 441–42).[22] In Hegels Sprache heißt dies, daß er das „Objektive aufs Bewußtsein, auf das Denken des Subjekts zurückgeführt hat" (HEG 18, S. 442–43). „Objektivität" hat für Hegel den „Sinn der an und für sich seienden Allgemeinheit, nicht der äußerlichen Objektivität" (HEG 18, S. 442). Diese Objektivität läßt sich auch als das „Substantielle" bezeichnen und bedeutet das, was sonst in Religion, Sitte usw. zur Gewißtheit wird. Vor dem Auftreten des Sokrates war dies die „unbefangene Sitte", die „unbefangene Religion" gewesen, wie sie im Ausspruch der Antigone des Sophokles (v. 445–57) in Erscheinung tritt:

> Die ewigen Gesetze der Götter sind, und niemand weiß, woher sie gekommen (ebd.).

Diese Überzeugung löste sich im klassischen Griechenland aber auf, und die weltgeschichtliche Bedeutung des Sokrates besteht gerade in der Forderung, daß dieses Substantielle und Objektive nun „durch mich produziert werden" soll (HEG 18, S. 442). Die Haltung der „Reflexion", die „Zurückführung der Ent-

---

[22] Kierkegaard bezieht sich hier fast ausschließlich auf die Abschnitte über Sokrates in Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Hier wird das Sokratesbild direkt aus diesen Vorlesungen Hegels eruiert und dann mit Kierkegaards Kritik daran verbunden.

scheidung des Bewußtseins“ ist Sokrates „gemeinschaftlich mit den Sophisten“. Der Unterschied besteht aber in bezug auf Sokrates darin, „daß nämlich das Setzen und Produzieren des Denkens zugleich Produzieren und Setzen eines solchen ist, was nicht gesetzt ist, was an und für sich ist“. Es handelt sich um das Hervortreten des „Objektiven“, des Substantiellen, das im menschlichen Geist ist und über alles „Partikuläre“ erhaben ist (HEG 18, S. 443–33).

Damit ist gleichzeitig die „Sokratische Methode“ bestimmt, die so grundlegend für Sokrates ist, daß sie nach Hegel seine gesamte Philosophie umspannt. Sie ist ihrer Natur nach dialektisch, das heißt auf den Dialog, die Konversation bezogen (HEG 18, S. 456). Bei ihr geht es im wesentlichen darum, das „Allgemeine“ aus einem konkreten Fall herauszulösen oder den „Begriff, der an sich in jedem Bewußtsein ist, zutage zu fördern“, was durch ein Auflösen der Vorurteile, Meinungen, festgefahrenen Ansichten usw. geschieht (HEG 18, S. 457). Dies hängt für Hegel alles unmittelbar mit der Sokratischen Ironie zusammen, die eine „subjektive Gestalt der Dialektik“, eine „Benehmungsweise von Person zu Person“ ist. Wollte man einen strengen Unterschied zwischen Dialektik und Ironie bei Sokrates machen, jedenfalls so wie Hegel ihn sieht, dann müßte man sagen, daß die Dialektik objektiv orientiert, die Ironie subjektiv ausgerichtet ist. Dialektik ist sachbezogen („Gründe der Sache“), Ironie eine Beziehung von Person zu Person (HEG 18, S. 458). Ironie ist hiernach nichts anderes als die besondere Gesprächsweise des Sokrates, bei der es darum geht, aus vorgefaßten Meinungen das Allgemeine, den Begriff, das Objektive herauszuholen.

An dieser Stelle erfolgt nun bei Hegel der schwere Angriff auf Friedrich Schlegel, der bereits zur Sprache gekommen ist und besagt, daß Schlegel diese objektive, sachbezogene, auf das Wahre gerichtete Operationsweise der Ironie durch ein allgemeines Vernichten, also nicht nur der Vorurteile, sondern auch der wahren Begriffe und Objektivitäten ausgeweitet habe.[23] Die eigentliche Ironie dieser Stelle besteht aber darin, daß Hegel mit diesen Bestimmungen der Dialektik die Ironie aus der sokratischen Ironie herausnimmt und diese als eine schulmeisterliche Sache, eine ernsthafte Angelegenheit darstellt, bei der Sokrates treuherzig davon überzeugt war, nichts zu wissen, und auch gar keine Wissenschaft aufstellen wollte:

> So lehrte also Sokrates die, mit denen er umging, wissen, daß sie nichts wissen; ja, was noch mehr ist, er sagte selber, er wisse nichts, dozierte also auch nicht. Wirklich kann man auch sagen, daß Sokrates nichts wußte; denn er kam nicht dazu, eine Philosophie zu

---

[23] Daß Hegel hier Friedrich Ast in die Polemik einbezieht, bedeutet keine Verlagerung der auf Jena gerichteten Perspektive, sondern eine Verstärkung derselben, da Ast in Jena mit Schlegels Habilitation, seinen Vorlesungen und sogar mit der geplanten Platonübersetzung verbunden war: siehe Hermann Patsch, „Friedrich Asts Euthyphron-Übersetzung im Nachlaß Friedrich Schlegels,“ in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1988).

haben, und eine Wissenschaft auszubilden. Dessen war er sich bewußt; und es war auch gar nicht sein Zweck, eine Wissenschaft zu haben (HEG 18, S. 458).

Die Funktion der Sokratischen Ironie beschränkt sich also für Hegel darauf, „die abstraktesten Vorstellungen konkret zu machen". Gewöhnlich nimmt man an zu wissen, was Glaube und Vernunft ist, aber meist handelt es sich dabei um bloße Vorstellungen davon. Indem Sokrates auf eine „Explikation" dieser Vorstellungen dringt, fördert er den „Begriff", also ein Wissen von diesen Vorstellungen zutage (HEG 18, S. 459). Sokrates ging es darum, „aus dem konkreten unreflektierten Bewußtsein die Allgemeinheit des Konkreten" herauszulösen. Mit seiner „Hebammenkunst" wollte er „Gedanken zur Welt helfen, die in dem Bewußtsein eines jeden schon vorhanden sind" (HEG 18, S. 462).

Genau dies wird Hegel aber von Kierkegaard bestritten. Für Kierkegaard ist die Bewegungsrichtung des sokratischen Fragens gerade umgekehrt. Es geht darum, „durch das unmittelbar Konkrete hindurch das *Abstrakte* zum *Vorschein* kommen zu lassen" und gleichzeitig zu sehen, daß dieses Zum-Vorschein-Kommen-Lassen „*fortwährend im dahin Gelangen*" verbleibt (KI I, S. 272). Er wendet die Bezeichnung der Ironie als „unendliche absolute Negativität" auf Sokrates an und sucht zu zeigen, daß sich diese „nunmehr nicht länger wider diese oder jene einzelne Erscheinung kehrt", sondern daß „das gesamte Dasein dem ironischen Subjekt fremd und dieses wiederum dem Dasein fremd geworden ist" (KI I, S. 263). Die geläufige Formel Kierkegaards für die Ironie lautet, daß diese „das Ganze des Daseins" *sub specie ironiae* betrachtet und Hegel die Ironie deshalb mit Recht als „unendliche absolute Negativität" bezeichnet hat (KI I, S. 259). Dies soll nun auch, im Gegensatz zur akkomodierenden Interpretation Hegels, auf Sokrates zur Anwendung gebracht werden. Für den Leser Hegels, der sich bei der abstrakten Bezeichnung „unendliche absolute Negativität" nicht viel vorstellen konnte, hat dieser Versuch Kierkegaards auch den unvermuteten Vorteil, daß etwas Inhalt in den leeren Begriff gegossen wird. Ob freilich die Ansiedlung der Ironie auf Seiten der unendlichen absoluten Negativität dem Sokratischen und romantischen Ironiebegriff gerecht werden kann, bleibt stark zu bezweifeln, da hier ja der affirmative, enthusiastische Pol der Ironie aus dem „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" völlig verschwunden ist.

Ein ähnlicher Eindruck stellt sich ein, wenn Kierkegaard über das ironische Subjekt sagt, daß „die Wirklichkeit für es ihre Gültigkeit verloren hat", daß es im Verhältnis zu dieser Wirklichkeit „zu etwas Unwirklichem geworden ist", wobei unter Wirklichkeit die „geschichtliche Wirklichkeit", d. h. die „zu einer gewissen Zeit unter gewissen Verhältnissen gegebene Wirklichkeit" zu verstehen ist (KI I, S. 263). Kierkegaard stellt diesen Wirklichkeitsverlust folgendermaßen dar. Für ein bestimmtes „Geschlecht" und die dazugehörigen „Individuen" ist die zu „einer gewissen Zeit gegebene Wirklichkeit" die „gültige". Aber im Prozeß der

Geschichte wird diese Wirklichkeit „von einer anderen Wirklichkeit verdrängt werden". Zur Zeit der Reformation war für das „gleichzeitige Geschlecht" dementsprechend der Katholizismus die „gegebene Wirklichkeit" und „zugleich die Wirklichkeit, die als solche keine Gültigkeit mehr hatte" (KI I, S. 264). Wir stoßen hier auf das „tief Tragische der Weltgeschichte", von dem im übernächsten Kapitel im Zusammenhang der tragischen Ironie die Rede sein wird, und das „Opfer" verlangt (KI I, S. 265). Jedenfalls sind bei einem echten „Wendepuntk der Geschichte" immer „zwei Bewegungen" da: „Einerseits soll das Neue an den Tag", und dazu sind das „prophetische Individuum" und der „tragische Held" vonnöten; andererseits „soll das Alte verdrängt werden", wozu das „ironische Subjekt" erforderlich ist. Dieser Ironiker aber „ist aus den Reihen seiner Zeit herausgetreten" und „hat wider diese Stellung bezogen" (KI, S. 266). Hier zeigt sich nun auch, warum die Ironie eine „unendliche absolute Negativität" für Kierkegaard ist. Sie ist Negativität, „denn sie tut nichts als verneinen"; sie ist unendlich, „denn sie verneint nicht diese oder jene Erscheinung", sondern jede historisch gegebene; und sie ist absolut, denn „dasjenige, kraft dessen sie verneint, ist ein Höheres, das jedoch nicht ist" (KI, S. 266). Kierkegaard verwundert sich auch darüber, daß diese Form der Negativität nicht besser erforscht worden ist, da „Hegel doch das Negative mit so entschiedener Vorliebe behandelt hat". Wie in einer Korrektur am Hegelschen Systementwurf sagt er:

Dem Negativen im System aber entspricht in der geschichtlichen Wirklichkeit die Ironie. In der geschichtlichen Wirklichkeit ist das Negative da, und das ist es im System niemals (KI I, S. 266).

Kierkegaard geht auch auf den Begriff des „Vernichtens" ein, der mit der Ironie als Negativität eng verknüpft ist, und entwickelt diesen ebenfalls aus der Subjektivität. Das Vernichten zeigt sich darin, daß die Subjektivität frei, „negativ frei", „frei von Gebundenheit" und „in der Schwebe" ist, d. h. in der „Unendlichkeit der Möglichkeiten" verweilt. Kierkegaard verspürt darin sogar einen gewissen „Enthusiasmus", auf den der „Enthusiasmus der Vernichtung" rhythmisch antwortet. Das, was vernichtet wird, ist die „gegebene Wirklichkeit", wie wir bereits wissen, und damit tritt das ironische Subjekt „in den Dienst der Weltironie", die Hegel „sehr richtig verstanden" hat. Davon wird im übernächsten Kapitel unter dem Titel *Allgemeine Ironie der Welt* die Rede sein. Die Weltironie besteht, vorwegnehmend und kurz gesagt, in der Beobachtung:

Eben weil jede einzelne geschichtliche Wirklichkeit stets doch nur ein Moment ist in der Verwirklichung der Idee, trägt sie in sich selber den Keim ihres Untergangs (KI I, S. 267).

So repräsentiert Johannes der Täufer, zwischen Judentum und Christentum stehend, die „Weltironie in ihrer objektiven Gestalt". Bei dem ironischen Subjekt,

das Johannes der Täufer nicht war, ist erforderlich, „daß das Subjekt zugleich seiner Ironie sich bewußt werde". Das „Geniale" an der „berechtigten Ironie", also der des Sokrates, liegt darin, daß sie „im Dienste der Idee" steht, obwohl sich das ironische Subjekt „dessen nicht deutlich bewußt ist". Die „unberechtigte Ironie", also die Friedrich Schlegels, ist sich dessen zu deutlich bewußt, und indem sie sich vom Dienste der Idee zurückzieht, „indem sie ihre Seele zu erhalten sucht", verliert sie diese. Nachdem sich Kierkegaard hier in das gefährliche Unternehmen der Unterscheidung zwischen einer berechtigten und unberechtigten Ironie vorgewagt hat, kommt er zu dem Entschluß: „Ob aber die Ironie berechtigt oder unberechtigt ist, darüber kann allein die Geschichte entscheiden" (KI I, S. 268).

In seiner Solger-Rezension beschwert sich Hegel darüber, daß man den „Namen der unschuldigen sokratischen Ironie" mißbraucht habe, indem man ihn auf das Vernichten und die „Verfälschung der Wahrheit zu Schein" verwandte (KI I, S. 273). Auf den hiermit gegen Friedrich Schlegel gerichteten Vorwurf will Kierkegaard an dieser Stelle noch nicht eingehen, sondern stattdessen Hegels Behauptung prüfen, ob es sich bei der Versicherung des Sokrates, nichts zu wissen, tatsächlich um „blanken Ernst" gehandelt habe und seine Redeweise „mithin *nicht ironisch*" war (KI I, S. 273–74). Hätte sich Sokrates mit seinem Nichtwissen lediglich auf „ein Wissen von ‚etwas'" bezogen, so argumentiert Kierkegaard, dann „wäre seine Unwissenheit lediglich eine Form der Gesprächsführung gewesen". In Wirklichkeit war es Sokrates jedoch „zu gleicher Zeit" mit seiner Unwissenheit „*ein Ernst und doch hinwiederum kein Ernst*", und „auf dieser Spitze" lag der Standpunkt des Sokrates und „*seine Ironie vollendete ‚sich' in sich selbst*" (KI I, S. 274). Dieser Punkt ist für die allgemeine Bestimmung der Ironie, auch der von Schlegel und Solger, von Wichtigkeit, wie Kierkegaard an dieser Stelle weiter ausführt. Wenn Schlegel oder Solger den Standpunkt vertreten, die „Wirklichkeit ist nur Schein" oder „ein Nichts", so nimmt Hegel an, das sei deren Ironie. In Wirklichkeit kann die Ironie „im strengeren Sinne nie einen Satz aufstellen", weil sie ja „*eine Bestimmung des für sich selbst seienden Subjekts*" ist, das in seiner „Agilität" nichts bestehen läßt. Letzlich muß natürlich auch der Ironiker „etwas ‚setzen'", und wäre es nur das Nichts. Mit diesem Nichts kommt man aber zu nichts, wenn man es „spekulativ" nimmt; und wenn man es „persönlich" nimmt, würde man verzweifeln. Keins dieser beiden Ergebnisse trifft aber auf den Ironiker zu, dessen Standpunkt von Kierkegaard folgendermaßen umrissen wird:

> Die Ironie ist das unendlich leichte Spiel mit dem Nichts, ein Spiel, das sich durch das Nichts nicht erschrecken läßt, sondern noch einmal mehr den Kopf emporreckt (KI I, S. 275).

Auch für Schlegel muß es somit etwas gegeben haben, an dem sich sein Spiel der Ironie entfalten konnte, aber es kommt hier zunächst darauf an, daß für Sokrates

„seine Unwissenheit" das „Nichts" ist, „mit dem er jedes Wissen vernichtet". Dies zeigt sich besonders deutlich bei seinem Wissen vom Tode, von dem er kein Wissen hat. Aber diese Unwissenheit nimmt er sich nicht „weiter zu Herzen", sondern sie macht ihn „recht eigentlich frei". Es ist ihm mit dieser Unwissenheit „kein Ernst", und doch ist sie „sein blanker Ernst" (KI I, S. 276). Auf Grund dieser Überlegungen ist es für Kierkegaard offensichtlich, daß der Standpunkt des Sokrates, „*die unendliche absolute Negativität*", seine „*Ironie* gewesen ist" (ebd.).

III.

An dieser Stelle erhebt sich die Frage, was mit Kierkegaards Analyse der Sokratischen Methode für das Verständnis der modernen Ironie gewonnen ist. Viele Interpreten erblicken in der Schrift *Über den Begriff der Ironie* den Text, in dem sich Kierkegaards Kritik an der Romantik artikuliert und lesen ihn fast nur auf dieses Thema hin. Dies trifft aber nur in einem kleinen und vielleicht auch nur unbedeutenden Maße zu. Ihrem ganzen Wurf nach geht es nämlich in dieser Schrift um ein Verständnis der Subjektivität, oder genauer: des Subjektivwerdens, und als Lehrer für diesen Prozeß wird Sokrates gewählt. Schon aus diesem Grunde muß die ganze Schrift, wie Kierkegaard es selbst im Titel angibt, „mit ständiger Rücksicht auf Sokrates" gelesen werden. *Über den Begriff der Ironie* ist die Schrift, in der er sich am ausführlichsten mit der Gestalt beschäftigt, die er später im engsten Bezug mit sich selbst und seiner Funktion im neunzehnten Jahrhundert sieht.[24] Sokrates ist für Kierkegaard der gegenwärtige Lehrer, und in dieser Hinsicht ist die Parallele zwischen Sokrates und Christus von Wichtigkeit, die der Theologe Friedrich Christian Baur mit seiner Schrift *Das Christliche des Platonismus oder Sokrates und Christus* aufgeworfen hatte.[25] Der an der Romantikkritik interessierte Leser wird durch die Zurückstellung seines Themas hinter die Ironie des Sokrates aber durch einen unerwarteten Gewinn bei dieser Lektüre überrascht werden.

---

[24] Siehe John Vignaux Smyth, *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes* (University Presses of Florida 1986), S. 114. Smyth weist auch mit Recht darauf hin, daß der mit der Ironie am meisten verbundene ästhetische Bereich eine „Stellung von paradox hoher Bedeutung in den religiösen Arena einnimmt" und Kierkegaard das Ästhetische oft höher als das Ethische für die Beziehung zum Christentum einschätzt: S. 101–02.

[25] Siehe Anmerkung 17 zu diesem Kapitel. Kierkegaards kürzeste Antwort auf diese Frage besteht in der I. These seiner Disputation: „Similitudo Christum inter Socratem in dissimilitudine praecipue est posita. (Die Ähnlichkeit zwischen Christus und Sokrates ist vor allem in ihrer Unähnlichkeit gegeben.)

Die Bezogenheit der Schrift auf die Subjektivität und Sokrates zeigt sich auch deutlich in den Thesen VIII bis X, die zur Erlangung des Grades eines Magister Artium der Universität Kopenhagen am 29. September 1841 zehn Uhr in einer öffentlichen Disputation verteidigt wurden. Sie lauten:

VIII. Ironia, ut infinita et absoluta negativitatis, est levissima et maxime exigua subjectivitatis significatio.
(Die Ironie, als die unendliche und absolute Negativität, ist die leichteste und unscheinbarste Bezeichnung der Subjektivität.)

IX. Socrates omnes aequales ex substantialitate tanquam ex naufragio nudos expulit, realitatem subvertit, idealitatem eminus prospexit, attigit non occupavit.
(Sokrates hat alle seine Zeitgenossen aus der Substantialität gleich nackten Schiffbrüchigen verscheucht, hat die Wirklichkeit umgestürzt, die Idealität von ferne geschaut, sie berührt, aber nicht ergriffen.)

X. Socrates primus ironiam introduxit.
(Sokrates hat als erster die Ironie eingeführt.) (KI I, S. 3–4, 337–38).

Das Erstaunliche hierbei besteht darin, daß Kierkegaard Hegels Verurteilung der Ironie als „absolute unendliche Negativität", die dieser ausschließlich für die von ihm gehaßten Romantiker reserviert hatte, aber nie auf Sokrates selbst anwandte, nun als das eigentliche Merkmal der Sokratischen Ironie, aller Ironie, ansieht. Das Ausmaß dieser Umprägung, ja völligen Neuprägung des Begriffs der Ironie durch Kierkegaard zeigt sich in der letzten These:

XV. Ut a dubitatione philosophia sic ab ironia vita digna, quae humana vocetur, incipit.
(Ebenso wie die Philosophie mit dem Zweifel, ebenso beginnt ein Leben, das menschenwürdig genannt werden kann, mit der Ironie.) (KI I, S. 4, 338.)

Die Ironie ist hier nicht mehr, wie in Hegels Interpretation der Sokratischen „Methode", ein Hervortretenlassen (durch Geburtshilfe) des Allgemeinen, Objektiven und Substanziellen, sondern eine Austreibung dieser absoluten Gegebenheiten oder ein Verscheuchen der Menschen, gleich „nackten Schiffbrüchigen", von diesem Gebiet. Der Leser der Sokratischen Dialoge Platons wird sich über die Anwendung der Worte „unendliche absolute Negativität" auf Sokrates durch Kierkegaard sicher ebenso wundern wie sich der Leser der Schlegelschen Fragmente verwundert hatte, als Hegel diese Bezeichnung auf Schlegel anwandte. Eigentlich wird sich der Leser der Sokratischen Dialoge sogar noch mehr wundern, da Kierkegaard unter der „unendlichen absoluten Negativität" offenbar das Höchste an Menschenwürde versteht. Und der Leser ironischer Texte und Theorien wird sich verwundert fragen, was dies alles noch mit der Ironie zu tun hat. Absolute Negativität und Vernichten scheinen aus dem Rahmen der Ironie herauszufallen und mit der rhetorischen Verstellungskunst genausowenig zu tun zu haben wie mit dem kunstvollen dichterischen Alternieren von Selbstschöp-

fung und Selbstvernichtung oder dem philosophischen Pulsieren von Unendlichkeit und Endlichkeit, Enthusiasmus und Skepsis. Das Zusammenbrechen aller Werte und Verbindlichkeiten ließe sich wohl besser mit Nietzsche als Nihilismus bezeichnen, wobei natürlich zu berücksichtigen ist, daß Kierkegaard durch seinen Fideismus vor dieser Konzeption des Nihilismus um Haaresbreite geschützt ist. Aber wenigstens handelt es sich hier um ein völliges Brücken-Abbrechen, die Abschaffung jeder Versicherung im Objektiven, das den „Sprung" vorbereiten soll. Und die Gestalt der Subjektivität, die hier zutagetritt, ist jene, die in der *Unwissenschaftlichen Nachschrift* und in *Die Krankheit zum Tode* näher bestimmt werden wird.

So kommt es darauf an, den Begriff der „unendlichen absoluten Negativität" als das wichtigste Merkmal für Kierkegaards Begriff der Ironie so scharf wie möglich aufzufassen. Bei Hegel findet sich diese kompakte Bezeichnung der Negativität nur einmal und bezieht sich an dieser Stelle nicht einmal direkt auf die Ironie. Es handelt sich um den Abschnitt „Ironie" aus der Einleitung zu Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, in dem Hegel den Ursprung der modernen Ironie aus der Philosophie Fichtes darlegt (HEG 13, S. 93–99). Jemand, der seinen „Ursprung" bei dem „abstrakten Ich" Fichtes nehmen würde, so führt Hegel dort aus, und dabei stehen bliebe, „für den ist nichts *an und für sich* und in sich selbst wertvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjektivität hervorgebracht":

> Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanan und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes *Scheinen* durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt. Das Geltenlassen und Aufheben steht rein im Belieben des in sich selbst als Ich schon absoluten Ich (HEG 13, S. 94).

Hegel entwickelt diesen Standpunkt dort noch weiter und kommt zu dem Schluß, diese Ironie habe Herr Friedrich von Schlegel erfunden und viele andere hätten sie ihm nachgeschwatzt. Aus dieser Grundform der Ironie ergeben sich für Hegel die anderen bereits bekannten Sonderformen von ihr (schöne Seele, Heuchelei), und er kommt dann auf Solger und Tieck zu sprechen, welche „die Ironie als höchstes Prinzip der Kunst aufgenommen haben" (HEG 13, S. 98). Über Solger will er sich hier nicht ausführlich äußern, was in der Rezension von dessen *Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel* geschieht, aber er widmet ihm doch eine kurze Bemerkung, die als die Quintessenz von Hegels generellem Urteil über diesen Kunstphilosophen angesehen werden kann. Solger habe sich nicht wie die anderen Ironiker mit „oberflächlicher philosophischer Bildung" zufrie-

dengegeben, sondern sich darum bemüht, „in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen“:

Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich ‚unendliche absolute Negativität‘ nenne, auf die Tätigkeit der Idee, sich als das Unendliche und Allgemeine zu negieren zur Endlichkeit und Besonderheit und diese Negation ebensosehr wieder aufzuheben und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besonderen wiederherzustellen (HEG 13, S. 98–99).

Das hier angedeutete Verfahren der Dialektik besteht also in zwei grundlegenden Prozeduren. Zuerst wird das, was als unendlich und allgemein gilt, negiert, indem es an der Endlichkeit und Besonderheit geprüft wird; diese Negation ist dann aber durch eine zweite Negation wieder aufzuheben, womit die Beziehung zwischen Allgemeinem und Unendlichen einerseits und Endlichem und Besonderen andererseits wiederhergestellt ist. Es handelt sich bei diesem Modell also um eine Kurzfassung von Hegels Dialektik. Deren vorwärtstreibende Kraft ergibt sich daraus, daß dieser Test des Allgemeinen am Besonderen und des Besonderen am Allgemeinen in jeder Epoche verschieden ausfällt und damit Leben, Bewegung auf die Wahrheit als das Ganze hin in diesen Prozeß kommt. Solger wird von Hegel an dieser Stelle vorgeworfen, daß er nur den ersten Schritt vollzog und an der Negativität festhielt. Diese sei zwar „ein *Moment* in der spekulativen Idee, doch, als diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen gefaßt, auch *nur ein Moment*, nicht aber, wie Solger es will, die *ganze Idee*“ (HEG 13, S. 99). Solger ist also „bei dieser Seite der Negativität, die mit dem ironischen Auflösen des Bestimmten wie des in sich Substantiellen Verwandtschaft hat und in welcher er auch das Prinzip der Kunsttätigkeit erblickte, stehengeblieben“. Solgers Leben sei „leider zu frühe abgebrochen“, sonst wäre es „zur konkreten Ausführung der philosophischen Idee“ gekommen, wie man es „bei der Festigkeit, dem Ernst und der Tüchtigkeit seines Charakters“ auch erwarten konnte (ebd.).

Wenn Kierkegaard nun die Bezeichnung „unendliche, absolute Negativität“ als das grundlegende Merkmal der Sokratischen Ironie angibt, dann wird Hegel gegenüber zunächst bestritten, daß Sokrates mit seinem Fragen nur ein provisorisches Verfahren in Gang gesetzt habe, daß er nur das unter ungeprüften Einbildungen verborgene Allgemeine, Objektive, Substantielle herausholen wollte. Nein, die Ironie des Sokrates ist „unendliche absolute Negativität“, weil sie sich „nicht länger wider diese oder jene einzelne Erscheinung“ kehrt, sondern „das gesamte Dasein dem ironischen Subjekt fremd und dieses wiederum dem Dasein fremd geworden ist“ (KI I, S. 263). Für Sokrates handelte es sich dabei im besonderen um den Götterglauben, wie er in der traditionellen Mythologie überliefert war. Mit einem von Sylviane Agacinsky geborgten Begriff könnte man die in der Ironie wirksame Negativität eine „nicht dialektisierbare Ironie“

nennen.[26] Was sich hier der Aufhebung und Systematisierung widersetzt, ist „die Existenz in ihrer Einzigkeit, ihrer Differenz“. Am bemerkenswertesten ist aber die Art und Weise, wie Kierkegaard sich der Hegelschen Dialektisierung und Systematisierung widersetzt, nämlich nicht durch Opposition und offenen Gegensatz, sondern durch Ironie, durch Stil.[27] Kierkegaard hatte an einer Stelle seiner Dissertation gesagt:

Im Verhältnis zu einem törichten und aufgeblasenen Wissen, welches über alles Bescheid weiß, ist es ironisch richtig, *mitzugehn*, hingerissen zu sein von aller dieser Weisheit, sie mit seinem jubelnden Beifall zu reizen, daß sie sich immer noch höher erhebe in immer noch höhere Narrheit, obwohl der Ironiker sich bei alledem bewußt ist, daß das Ganze leer und inhaltslos ist (KI I, S. 253).

Genau dies wird aber von Kierkegaard nach Agacinsky im Umgang mit der Hegelschen Dialektik vollzogen, die er damit entdialektisiert, oder jedenfalls von der geschlossenen Form der Dialektik Hegels befreit:

Um dies vorwegzunehmen kann man sagen, daß die Magisterarbeit in mehr als einer Hinsicht ironisch ist, da sie auch Hegel mit Ironie behandelt. Und wenn sie ihn so behandelt, geschieht das vielleicht deshalb, weil die Ironie in bezug auf das ‚System‘ eine Form der Kritik oder eines nicht oppositionellen, nicht widersprüchlichen und deshalb im Prinzip nicht dialektisierbaren Widerstandes ist – vielleicht eine der wenigen Formen, die spekulative Dialektik zu bestreiten, ohne daß man sofort in ihr Spiel hineingezogen würde. Indem sie sich nicht auf das Gebiet der Opposition begibt, bringt die Ironie die Dialektik zur Verzweiflung: sie schiebt hinweg, ohne zu bekämpfen; sie bestreitet, ohne zu widersprechen. Deshalb weiß die Dialektik nicht, was sie mit der Ironie anfangen soll, wo sie diese anfassen oder fahrenlassen soll.[28]

Dies läßt sich auf den hier verfolgten Gedanken beziehen und erklärt mit einemmal, warum Kierkegaard die von ihm zu erforschende Sokratische Ironie, die ja das Modell jeder Ironie ist, mit einer Bezeichnung aus dem Vokabular des Gegners als „unendliche absolute Negativität“ benennt. Die Ironie wird von ihm sogar noch weiter getrieben, insofern diese Bezeichnung bei Hegel offensichtlich feindlichen Charakter hat, von Kierkegaard aber als Zeichen der Menschenwürde aufgefaßt wird und sich in dieser Form gegen Hegel und seine Lehre vom Objektiven und Substanziellen richtet. Ironie in diesem Verständnis als „unendliche absolute Negativität“ ist für Kierkegaard die Grundform aller Ironie, was deutlich anzeigt, daß wir hier aus der Welt der Frühromantik entschieden herausgetreten sind und diese für Kierkegaard eine historische Phase geworden ist, die er mit geschichtlichen Abstand betrachtet. Mit dieser Bezeichnung aber, die

---

[26] Sylviana Agacinsky, *Aparté. Conceptions et morts de Sören Kierkegaard* (Paris, 1977), S. 35.
[27] Ebd.
[28] *Aparté*, S. 38.

Hegel auf die Frühromantiker bezogen hatte, erfolgt gleichzeitig eine Rehabilitierung ihrer Ironie, obgleich dies möglicherweise gar nicht in Kierkegaards Intention gelegen hatte.

Wie bereits erwähnt, wandte Hegel diese Formel auf Solger an, wogegen er für die Frühromantiker, hauptsächlich für Friedrich Schlegel, mehr die Bezeichnung einer übersteigerten Subjektivität gebrauchte, die deren Position enger an die Philosophie Fichtes knüpfte. Aus dem Nicht-Gelingen des Fichteschen Systems ergaben sich für Hegel zwei grundsätzliche Möglichkeiten. Die eine war philosophischer Natur und bestand in der von Schelling und Hegel eingeschlagenen Richtung auf den absoluten Idealismus hin. Die andere war unphilosophisch und bestand in dem Verharren auf dem von Fichte erreichten Standpunkt des absoluten Ich, als „absolutem Prinzip alles Wissens und aller Vernunft", und seiner Umbildung in Eitelkeit und Genialität. Diese Sehweise der frühromantischen Ironie durch Hegel hat Otto Pöggeler auf die einfache und plausible Formel gebracht: „Die Ironie erscheint in Hegels Kritik ‹der Romantik› als Spitze der sich in sich festsetzenden und sich abstrakt von der einigenden Substanz abtrennenden Subjektivität."[29] Aus den zahlreichen Bestimmungen der romantischen Ironie durch Hegel und seinem Pochen auf deren Negativität und ihrem Verharren im Negativen geht aber hervor, daß Hegels Bezeichnung der Ironie als „unendliche absolute Negativität" auch auf die frühromantische Ironie paßt und sogar ihren eigentlichen Charakter für Hegel bezeichnet. Der Grund, daß er diese Bezeichnung für Solger reservierte, besteht wohl hauptsächlich darin, daß er diesem mit dieser auf die eigene Dialektik bezogenen Formulierung ein besonderes Kompliment machen wollte. Das grundlegende Merkmal dieser Bezeichnung Hegels besteht aber darin, daß sie sich auf eine nach-fichteanische, nur nach Fichte mögliche Gestalt des Geistes bezieht. Es gibt auch für Hegel gemeinsame Merkmale zwischen der romantischen und Sokratischen Ironie. So finden beide Ironieformen nur in einer Zeit hoher Bildung und ausgeprägter Geisteskultur statt, in welcher der Ernst des Glaubens untergeht. Aber trotz aller akzidentellen Gemeinsamkeiten bleibt zwischen der ironischen Subjektivität und der Negativität des Sokrates und Solgers der große Unterschied, daß sich die Ironie des Sokrates nicht gegen die Substanz wendet, wie es die romantische Ironie tut, „sondern ein tieferes Erfassen der Substanz ist."[30] Bei Kierkegaard fällt diese Unterscheidung weg, da auch die Sokratische Ironie als „unendliche absolute Negativität" die Substanz antastet. Um so dringender ist aber nun die Frage, worin Kierkegaard die Besonderheit der romantischen Ironie erblickt und wie er diese beurteilt hat.

---

[29] Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik* (Bonn 1956), S. 66.

[30] Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, S. 82.

IV.

An mehreren Stellen aus dem sich mit Sokrates befassenden Teil seiner Dissertation hatte Kierkegaard schon zum Ausdruck gebracht, was er sich unter der romantischen Ironie vorstellt und wie er den Unterschied zwischen der Sokratischen und romantischen Ironie auffaßt. In der Einleitung zum Zweiten Teil seiner Dissertation spricht er von zwei grundlegenden Erscheinungsformen der Ironie, derjenigen nämlich, „in welcher die *Subjektivität zum ersten Mal* in der Weltgeschichte ihr Recht geltend macht", d. h. der Sokratischen; und einer „neuen Erscheinungsform der Ironie", in der „die Subjektivität in einer noch höheren Form sich geltend macht", einer „zweiten Potenz der Ironie", einer „Subjektivität der Subjektivität", einer „Reflexion der Reflexion" (KI I, S. 246). Weltgeschichtlich betrachtet erscheint die zweite Ironie im Gefolge der Entwicklung, „welche der neueren Philosophie in *Kant* widerfahren ist und sich in *Fichte* vollendet hat". Während die erste Ironie, die des Sokrates, faktisch da war, aber von Sokrates selbst nicht, sondern von anderen so bezeichnet wurde, wird bei der modernen Ironie das „Bewußtsein sich der Ironie deutlich und bestimmt bewußt" und spricht die Ironie sogar „als seinen Standpunkt" aus. Dies geschah in drei Formen: in der von Friedrich Schlegel, „welcher die Ironie in der Wirklichkeit geltend zu machen suchte"; in der von Ludwig Tieck, „der sie in der Dichtung geltend zu machen suchte"; und in der von Karl Wilhelm Solger, „welcher sich des Standpunkts ästhetisch und philosophisch bewußt ward" (KI I, S. 247). Die erste Ironie, die des Sokrates, wurde nicht bekämpft, sondern kam dadurch zur Ruhe, „daß der Subjektivität ihr Recht widerfuhr"; die zweite wurde durch Hegel „bekämpft und vernichtet" und fand ihr Recht darin, „daß sie aufgehoben ward" (ebd.).

Unter dem Titel „Nachfichtesche Ironie" wird diese moderne Form der Ironie auf den letzten 60 Seiten der Dissertation genauer untersucht. Wie Hegel bezeichnet Kierkegaard den Ausgangspunkt der romantischen Ironie als das Ich Fichtes oder die Fichtesche „Subjektivität", die „frei, unendlich und negativ" ist – unbeschadet der Tatsache, daß Schlegel sich im August 1796 von Fichte getrennt hatte, Tieck die Philosophie Fichtes verachtete und Solger die Philosophie Schellings aus der Zeit des *Systems des transzendentalen Idealismus* (1800) vertrat. Kierkegaard behauptet ferner, daß diese Romantiker „das empirische und unendliche Ich mit dem ewigen Ich" und ebenfalls „die metaphysische mit der geschichtlichen Wirklichkeit" verwechselten (KI I, S. 280). All diese Behauptungen finden in den Schriften der Romantiker aber keine Korrespondenz; es handelt sich um Klischees, die Kierkegaard offensichtlich der polemischen Literatur dieser Zeit entnommen hat. Im Stil einer Paraphrasierung Hegels sagt er:

> Die Ironie trat nun auf als diejenige, für die es kein Bestehendes gab, als diejenige, welche mit allem fertig geworden war, und zugleich als diejenige, welche Machtvollkommenheit

hatte, alles zu tun. Ließ sie etwas bestehen, so wußte sie, daß sie Macht hatte, es zu vernichten, und das wußte sie in dem gleichen Augenblick, in dem sie es bestehen ließ. Setzte sie etwas, so wußte sie, daß sie Vollmacht hatte, es aufzuheben, und das wußte sie in dem gleichen Augenblick, in dem sie es setzte. Sie wußte sich überhaupt im Besitz der *unbedingten Gewalt zu binden und zu lösen* (KI I, S. 281).

In einer Anmerkung zu dieser Stelle führt Kierkegaard noch aus, daß er die von ihm verwandten Bezeichnungen „die Ironie und der Ironiker" ebensogut durch „die Romantik und der Romantiker" ersetzten könne. Sie seien gleichbedeutend, wobei die letztere an den Namen erinnere, „auf den die Partei sich selber getauft hat", die erste aber der Name sei, „auf den Hegel sie getauft hat" (ebd.). In Wirklichkeit waren die Romantiker auf satirische Weise von ihren Gegnern wegen ihrer Vorliebe für die „romantische" Literatur (Boccaccio, Cervantes, Shakespeare) mit diesem Namen bezeichnet worden und hatten diesen nie auf sich selbst bezogen.[31] Hegel, der sich über die Bedeutung der Bezeichnung Romantik im klaren war, hat diese nie auf zeitgenössische Autoren angewandt. Aber in der antiromantischen Literatur der dreißiger und vierziger Jahre, von der Kierkegaards Text ein Echo ist, gingen alle diese Bezeichnungen ineinander über.

Diese Wiederholungen und Paraphrasen aus der antiromantischen Literatur sind jedoch nicht das, was Kierkegaards Text in diesem abschließenden Teil wichtig und interessant macht. Dies besteht vielmehr in der Art und Weise, *wie* er diese Angriffe wiederholt und neu formuliert. An einer Stelle sucht er den bei den Frühromantikern fehlenden Sinn für die „Wirklichkeit" und die Gegenwart zu erläutern und führt als Beispiel deren Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit an, aus der „im Handumdrehen" alles mögliche: „Dichtung – Sage – Märchen", nur keine wirkliche Geschichte wird. Bald lebten die Frühromantiker „in *Griechenland* unter dem schönen griechischen Himmel", dann „in des *Mittelalters* Urwäldern", im Umgang mit „Rittern und Troubadouren" (KI I, S. 283). Etwas ähnliches zeigt sich Kierkegaard „auf allen theoretischen Gebieten". Eine Religion nach der anderen konnte für die Ironiker „das Absolute" sein, jeglicher „wissenschaftliche Standpunkt" konnte von ihnen neu aufgegriffen und wieder fallengelassen werden (KI I, S. 284). Die Wirklichkeitsform der Ironie ist „bloße Möglichkeit", und um sich diese Möglichkeit zu erhalten, geht es vor allem darum, „poetisch" zu leben (KI I, S. 286).

Ein wichtiges Mittel, in dieser ironisch-poetischen Welt zu leben, besteht in der Maskerade, dem Wechsel der „Kostüme" und der „Maskentrachten" – bald in der „römischen Toga", dann in der „demütigen Tracht" eines „bußfertigen Pil-

---

[31] Siehe Hans Eichner, ed., *‚Romantic', and its Cognates. The European History of a Word* (Toronto, 1972).

grims", bald „mit gekreuzten Beinen wie ein türkischer Pascha in seinem Harem", dann mit dem Ansehen „wie ein verzärtelter Zithernspieler" (KI I, S. 288–89). Der Ironiker dichtet aber nicht nur sich selbst, sondern auch seine Umwelt (KI I, S. 289), womit sein Leben „alles Stetige und Zusammenhängende" verliert (KI I, S. 290) und in lauter „Stimmungen" aufgeht, die sich nacheinander abwechseln. Da aber selbst diese Stimmungen noch zu bestimmt und wirklich für den Ironiker sind, drückt er diese in der „Kontrastgestalt", also durch die Beimischung der gegenteiligen Stimmung aus:

Seine Trauer birgt sich in des Scherzes vornehmem Inkognito, seine Fröhlichkeit ist eingehüllt in Klagelauten. Bald ist er auf dem Weg zum Kloster, unterwegs besucht er den Venusberg; bald auf dem Wege zum Venusberg, unterwegs betet er in einem Kloster" (KI I, S. 291).

Und wenn für diese Stimmungen noch etwas Einheitliches und Zusammenhängendes benötigt wird, so stellt sich auch dieses ein und besteht in der „*Langeweile*": „Langeweile ist das einzige *Stetige* und *Zusammenhängende*, das der Ironiker besitzt" (ebd.)

Hiermit schließt die allgemeine Beschreibung der romantischen Ironie, und Kierkegaard wendet sich nun den von ihm ausgewählten drei Romantikern, Friedrich Schlegel, Tieck und Solger, im einzelnen zu. Den einzigen Text den er bei der bisherigen Beschreibung vor sich gehabt hat und auf den er auch immer wieder verweist, besteht in Hegels Rezension von Solgers *Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel*. Ohne Übertreibung kann man Kierkegaards Darstellung des romantischen Ironikers ein aus der Lektüre dieses Hegelschen Textes hervorgegangenes schriftstellerisches Phantasieren und Imaginieren der ironischen Lebensform bezeichnen. Dies zeigt sich unter anderem darin, daß er die Ironie wiederholt personifiziert und als ein tätiges Subjekt darstellt („Die Ironie trat nun auf. ...", sie hatte die „Machtvollkommenheit", usw.). Oder er beschreibt Aktionen des Ironikers, die überhaupt keinen Referenzpunkt in der Romantik haben („mit gekreuzten Beinen wie ein türkischer Pascha in seinem Harem"). Mit anderen Worten geht es Kierkegaard längst nicht mehr um ein historisches Porträt der frühromantischen Ironie, sondern er ist dabei, die ästhetische Lebensform für den ersten Teil von *Entweder/Oder* zu skizzieren, für welche die Langeweile tatsächlich ein entscheidendes Indiz ist.

Hier liegt der für Kierkegaards Verständnis der frühromantischen Ironie entscheidende Punkt. Mit der Hegelschen Formel „unendliche absolute Negativität" hatte er die Struktur jeder Ironie, der Sokratischen und der romantischen, zu bestimmen geglaubt. Die romantische bestand im Unterschied zur Sokratischen Ironie in einem ausgeprägteren Selbstbewußtsein, einer höheren Reflexionsstufe, einer Reflexion der Reflexion, gemäß Schlegels Ausspruch in der *Lucinde*: „ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß" (FS 5, S. 8).

Nun, mit der „Konstruktion des Ästhetischen“,[32] rückt die frühromantische Ironie völlig aus ihrem historischen Kontext von Jena und der romantischen Schule heraus und wird die erste Station der *Stadien auf dem Lebenswege*, d. h. auf dem Wege, auf dem man nicht nur eine Subjektivität, sondern auf dem man Christ wird.[33] Die von Kierkegaard gegen die romantische Ironie erhobenen Vorwürfe des Unberechenbaren, Übersteigerten, Reflexiven, der unbeschränkten Machtvollkommenheit und des Unverbindlichen, rücken damit in ein ganz anderes Licht. Sie haben nicht mehr definitiven, abschließenden, beendenden Charakter, sondern beziehen sich auf den Anfang eines neuen Prozesses, der in Kierkegaards eigenen Schriften Ausdruck findet.

Schlegels Roman *Lucinde* hatte durch die Bewegung Junges Deutschland zu dieser Zeit neue Aufmerksamkeit gefunden und war 1835 in zweiter Auflage erschienen. Karl Gutzkow und Ludolf Wienbarg brachten den Roman mit dem Bestreben dieser Bewegung nach einer „Rehabilitierung des Fleisches“, einer „Einheit von Geist und Leib“ und einer „gesunden Sinnlichkeit“ in Verbindung, wobei sie freilich auch an dem ihrer Ansicht nach fehlenden Wirklichkeitssinn dieser Dichtung Anstoß nahmen und es tadelten, daß Schlegel die Frauenemanzipation nicht als soziale Frage behandelte, sondern auf geniale Künstler beschränkte.[34] Ganz in diesem Sinne argumentiert Kierkegaard, daß die beiden Hauptgestalten des Romans, Julius und Lucinde, die „poetisch leben“ wollen, eine Technik der Lebenskunst betrieben, welche die Wirklichkeit aufhebt und an deren Stelle eine selbstgeschaffene Wirklichkeit setzt. Wiederum schlägt Kierkegaards Kritik unversehens in Vorarbeiten für den ersten Teil von *Entweder/Oder* um. Julius ist ein hoch reflektierter Mann, der, wie bereits erwähnt, nicht nur genießt, sondern den Genuß auch noch genießt (KI I, S. 299). Eine andere Lebensform vor seiner Begegnung mit Lucinde ist eine bis zur Langeweile und zum Ekel gehende Gleichgültigkeit seiner eigenen Existenz gegenüber. An einer Stelle seines Romans charakterisiert Schlegel diesen „Helden“ mit folgenden Bildern:

> Pharao zu spielen mit dem Anscheine der heftigsten Leidenschaft und doch zerstreut und abwesend zu sein; in einem Augenblick von Hitze alles zu wagen und sobald es verloren war, sich gleichgültig wegzuwenden: das war nur eine von den schlimmen Gewohnheiten, unter denen Julius seine wilde Jugend verstürmte (FS 5, S. 35; KI I, S. 299).

---

[32] Dies ist der Titel des Kierkegaard-Buches von Theodor W. Adorno von 1930.

[33] Kierkegaard hat wiederholt ausgesprochen, daß das erste Stadium des Ästhetischen dem letzten, dem Christlichen näher liegt als das zweite, das ethische: John Vignaux Smyth, *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes* (Florida State University Press 1986), S. 101.

[34] Schleiermachers *Vertraute Briefe über die Lucinde* wurden 1835 von Karl Gutzkow mit einer Einleitung herausgegeben, woraufhin Ludolf Wienbarg einen Aufsatz *Lucinde, Schleiermacher und Gutzkow* verfaßte: Ludolf Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge*, hg. von Walter Dietze (Berlin 1964), S. 272–280.

Damit bietet Julius ein Vorbild für die ästhetische Existenzweise, die in Kierkegaards Schilderung ebenfalls in Langeweile endet und durch den Entschluß Ehemann zu werden, den Julius auch vollzieht, überwunden wird. Julius läßt aber in Kierkegaards Imagination noch eine andere Gestalt aus der ästhetischen Sphäre aufsteigen, eine Gegenfigur, nämlich die „sinnliche Genialiät, bestimmt als Verführung" (KI EO 1, S. 93): Don Juan, wie er in Mozarts Oper *Don Giovanni* erscheint. Angesichts des hyperreflexiven Julius aus Schlegels *Lucinde* schreibt Kierkegaard, dieser wäre

kein Don Juan, der da vermöge seiner sinnlichen Genialität als ein Zauberer alles berückt; der da auftritt mit unmittelbarer Vollmacht, welche zeigt, daß er Herr und Gebieter ist, einer Vollmacht, die mit Worten nicht beschrieben werden kann, von der jedoch ein paar schlechthin gebieterische Bogenstriche Mozarts eine Vorstellung geben können; der da nicht verführt, sondern von dem alle verführt sein wollen, und wenn er ihre Unschuld ihnen zurückgeben würde, so begehrten sie nichts als noch einmal verführt zu werden; ein Dämon, der da keine Vergangenheit, keine Entwicklungsgeschichte besitzt, sondern wie Athene gleich vollgerüstet ins Leben springt (KI EO, S. 298–99).

Unter den vielen Frauen in Schlegels Roman interessiert sich Kierkegaard vor allem für eine Virtuosin in der körperlichen Liebe, Lisette, eine Frau von großem Reiz, der Julius bei Frauen begegnete, „die beinah öffentlich" sind (FS 5, S. 41). Von ihr und dem reflexiven Julius läuft eine direkte Linie zu dem „Tagebuch des Verführers" aus dem ersten Teil von *Entweder/Oder* (KI EO, S. 323–484).

Angesichsts dieser produktiven Lektüre hebt sich Kierkegaards scharfe ästhetische, ethische und Hegelische Kritik an Schlegels Roman beinahe völlig auf. Bei Tieck wird der Ton sogar oft freundlich, vor allem dann, wenn Kierkegaard den Zauber der Lyrik Tiecks hervorhebt, und darauf hinweist, wie diese ins „Musikalische" übergeht, wie der „Klang im Verse", die „Resonanz", von einem Vers dem anderen zugerufen und erwidert wird und „der Vers sich bewegt mit leichten geschmeidigen Tanzschritten und dazu sozusagen selber singt" (KI I, S. 313). In solchen Versen hat die Stimmung „schlechthin freies Spiel, und ist gänzlich ungebunden, da jeglicher Gehalt verneint ist" (KI I, S. 314). Solger ist für Kierkegaard der Vertreter einer philosophischen, einer „kontemplativen Ironie", aber gleichzeitig ist er „des Negativen metaphysischer Ritter" (KI I, S. 315). Die „unendliche absolute Negativität" ist bei ihm so stark ausgeprägt, daß die „wahre Wirklichkeit" gar nicht mehr „zum Vorschein" kommt. Er vermag „dem Endlichen wirklich keinerlei Gültigkeit zuzugestehen" (KI I, S. 318), so daß man hier statt zu einer „absoluten Identität des Unendlichen und Endlichen" zu gelangen, in eine „pantheistische Verlorenheit" gerät (KI I, S. 319). Sicher schwebte Solger die „Negation der Negation" vor, die zur „wahren Affirmation" führen soll und diese sogar schon in sich enthält (KI I, S. 322). Aber er gelangt nicht dazu, und „so läuft die eine Negation verkehrt in die andere hinein, und die wahre Affirma-

tion kommt nicht zustande" (KI I, S. 323). Kierkegaard hat deshalb den Eindruck: „eigentlich macht Solger *Gottes Existenz zur Ironie*" (KI I, S. 323). Gottes Umsetzung seiner selbst „in Nichts" und die Zurücknahme dieser Umsetzung sind ein „göttlicher Zeitvertreib, welcher wie alle Ironie die grauenhaftesten Gegensätze setzt" (ebd.). Zwar ist diese „unendliche absolute Negativität" auf die „Negation der Negation" und damit die Affirmation angelegt, aber vor Solgers Augen hängt „ein Schleier, so daß er die Affirmation nicht erblickt" (KI I, S. 328).

Somit erweist sich Kierkegaards *Über den Begriff der Ironie* als ein ungemein komplizierter Text, der unter der Oberfläche eines massiven Hegelianismus die Theorie der ästhetischen Daseinsform ausbildet, die in *Entweder/Oder* zum Ausdruck kommt. Dabei handelt es sich keineswegs um eine „ästhetische" Lebenseinstellung auf Seiten Kierkegaards, noch um ästhetische Gegenstände behandelnde Kunsttheorien, wie wichtig diese auch in seinem Werk sein mögen. Vielmehr ist das Ästhetische hier bezogen auf die Form der subjektiven, künstlichen und kunstvollen Mitteilung, auf Kierkegaards „Doppelreflexion", die sich auch in der „Form der Mitteilung" kundgeben muß. In dieser Mitteilungsform äußert sich ein Denken, das jenseits der signifizierenden „Merkmaldefinition" operiert, aber auch nicht mehr von einer verbindenden Dialektik, oder „vom sicheren System umfangen wird", sondern sich von einer „Funktion im Denkzusammenhang" loszusagen beginnt.[35] Walther Rehm sieht dies darin begründet, daß Kierkegaard „aus dem eigenen Erleben, aus der eigenen problematisch gewordenen Lebens-Wirklichkeit den Begriff der romantischen Ironie" entwickelte. Rehm weist gleichzeitig darauf hin, was bei diesem Porträtieren der romantischen Ironie durch Kierkegaard aus den Schriften Schlegels, Tiecks und Schleiermachers ausgelassen werden muß, damit das hier entworfene Bild zustandekommt. Kierkegaards Ironie ist nicht mehr die Sokratische oder Goethesche Ironie, seine Ironie wird

> nicht mehr beherrscht, nicht mehr nur zum Moment, zum Durchgangspunkt herabgesetzt, relativ und bloß als förderndes, begrenzendes Zuchtmittel des Lebens gebraucht, das dem Dasein Anreiz, innere Haltung und Konsistenz verleiht, sie wird vielmehr selbst negativ-willkürlich als absolutes Phänomen, ‚Standpunkt' und damit Beherrscherin des Lebens; sie ist mit dem verwirrenden Reichtum ihrer Möglichkeiten zur verzehrenden Leidenschaft geworden, sie führt nicht mehr, sondern sie verführt in die ‚furchtbarste

[35] Siehe hierzu Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Frankfurt 1974), S. 9–37. Adorno geht in dieser bereits 1931 entstandenen Schrift, die 1933 erschien, nicht auf die Magister-Dissertation Kierkegaards ein, aber seine Analysen des Schriftstellertums Kierkegaards betreffen auch diese.

Knechtschaft' und wird darum von Kierkegaard auch in seinem persönlichen Leben als Schuld empfunden, die Buße heischt.[36]

Für Karl Heinz Bohrer ist Kierkegaard mit dieser Dissertation „Vorläufer" eines „'poetischen' Paradigma-Wechsels", er findet in ihr „negative Beschreibungen, die positiv gewendet eben gerade jene Qualitäten nennen, die den Surrealismus zur Romantik hinzogen": „Durch die prinzipielle Befremdung hindurch treten analytische Zuschreibungen, die eine Vorahnung moderner Literatur überhaupt darstellen."[37] Zur Veranschaulichung dieser These verweist Bohrer auf die Stelle in Kierkegaards Kapitel über Tieck, in dem von der „unheimlichen Angst" die Rede ist, die aus Tiecks phantastischen Erzählungen aufsteigt und die Kierkegaard in seinem dänischen Text mit den beiden deutschen Wörtern bezeichnet. Kierkegaard führt auch eine Bildbeigabe an, die sich im dritten Band von *Des Knaben Wunderhorn* (1808) findet und von Bohrer folgendermaßen beschrieben wird:

> Dieses ‚Bild' stellt ein mittelalterliches Paar dar, das Laute und Harfe spielt. Die beiden schauen einander nicht an, sondern starren in einer Art somnambuler Manier, was besonders für den jungen Mann gilt, dessen historisch anempfundene spätgotische Bekleidung das Befremdliche buchstäblich zuspitzt. Dieses ist ergänzt durch andere ‚starre' Gegenstände: einen bewegungslosen Papagei auf einer Stange und einen geschlossenen Kasten, dessen Funktion nicht deutlich wird, sowie den halbgeöffneten Lautenkasten. Ein Szenarium, das ein naives romantisches Mittelalter evoziert und doch so bänglich wirkt in seinem Ausdruck von dinglicher Erstarrung und Melancholie.[38]

Man könnte auch sagen, daß dieses idyllisch gemeinte Bild aus dem Jahre 1808 von Kierkegaard im Jahre 1841 mit anderen Augen gesehen wird, ebenso wie seine Lektüre frühromantischer Texte zu Schriften wie *Entweder/Oder, Stadien auf dem Lebensweg, Furcht und Zittern* und *Die Wiederholung* führen wird.[39] Diese direkte Umsetzung der behandelten Texte in die eigene Erfahrung Kierkegaards zeigt sich auch bei entscheidenden Stellen seiner Sokrates-Interpretation, die zum Ausdruck bringen, „daß man in *Ironie* die rechte Erklärung zu suchen hat" (KI I, S. 84). Auf die Bedeutung des Todes als nicht wißbare Gegebenheit wurde bereits hingewiesen.[40] Dieser Gedanke ist in dem Kapitel über die *Apologie* Platons näher ausgeführt, die Sokrates im Angesicht des Todes zeigt und seine „völlige Unsicherheit" in bezug auf dieses Phänomen zum Ausdruck bringt.

---

36 Walther Rehm, *Kierkegaard und der Verführer* (München 1949), S. 43. Siehe besonders das Kapitel „III. Kritik der Romantik", S. 34–49.

37 Karlheinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik* (Frankfurt 1989), S. 62–72, hier S. 64, 66.

38 Karlheinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, S. 67.

39 Walter Rehm, *Kierkegaard und der Verführer*, S. 42–43.

40 Siehe oben, S. 165.

Kierkegaard beeilt sich, hier sofort hinzuzufügen, daß dies nicht so gemeint sei, „als ob diese Unsicherheit ihn beunruhigt hätte". Vielmehr sieht er die Verhältnisse so, daß „dies Spiel mit dem Leben, dies Schwindligsein, in welchem der Tod sich bald als etwas unendlich Wichtiges, bald als ein Nichts erweist", sich als das Freude Vermittelnde herausstellt.[41] Diese Sehweise wird noch durch die Perspektiven von „Vordergrund" und „Hintergrund" ergänzt. Im Vordergrund seiner Verteidigungsrede steht Sokrates mit seiner zwiespältigen Einstellung gegenüber dem Tod, „der sein Vergnügen hat an dem Wechsel von Licht und Schatten, weil dadurch ein syllogistisches aut-aut ‹Entweder/Oder› geliefert wird", das zugleich „hellichten Tag und kohlschwarze Nacht zeigt, das unendlich Wirkliche und das unendliche Nichts": „Den Hintergrund, der sich ins Unendliche verliert, bildet des Todes unendliche Möglichkeit" (KI I, 84–85).

Zu der paradoxen Ironie dieses Buches gehört schließlich auch, daß es sich um eine Dissertation handelt, womit sich natürlich die Erwartung einer direkten, unverblümten Aussage verbindet, zumal sie an der damals stockhegelianischen Universität Kopenhagen auf der Grundlage von zusammenfassenden Thesen verteidigt wurde. Wie verhält es sich aber, wenn die Ironie, ein nicht-institutioneller Diskurs, im institutionellen Diskurs der Dissertation behandelt wird? Genauer gefragt: was geschieht bei diesem Verhältnis mit der Ironie einerseits und mit der Dissertation andererseits? Kann es eine ironische Dissertation oder eine thesenartige Ironie geben? Wie erscheinen beteuernde Schlußabschnitte über die „Wahrheit der Ironie" oder die „Ironie als beherrschtes Moment" im Lichte der Dissertation und im Lichte der Ironie? Sylviane Agacinsky, die diesen Fragen nachgegangen ist, kommt zu zwei möglichen Antworten:

> Die sozio-institutionelle Verankerung der Dissertation von 1841, die Anwesenheit des Kandidaten und der Jury, die sich über den Sinn der Aussagen ins Verständnis zu setzen versuchen, scheinen in Übereinstimmung mit den Konventionen und Regeln des Spiels auszuschließen, daß der Autor der These nicht denkt, was er vorträgt, daß die These von einem anderen stamme oder nur eine Fiktion sei und daß die Jury keine der erforderlichen Fähigkeit habe, die Mitteilung zu verstehen.[42]

Andererseits ist die Dissertation als geschriebener und gedruckter Text aus diesem Zusammenhang herausgenommen:

> Die Möglichkeit der Schrift ist auch die der Ironie: es handelt sich um die Möglichkeit einer Loslösung.[43]

---

[41] Siehe hierzu John Vignaux Smyth, *A Question of Eros*, S. 192–94; und Sylviane Agacinski, *Aparté*, S. 59–108 („Economies du sacrifices").

[42] Sylviane Agacinski, *Aparté*, S. 54–55.

[43] Sylviane Agacinski, *Aparté*, S. 55.

Jedoch gibt es zwischen diesen beiden Antworten noch eine dritte, und diese besteht darin, daß was für das Geschriebene auch für das Gesagte und umgekehrt gilt. Der ernsthafte Diskurs kann zur gleichen Zeit auch nicht ernsthaft sein, so wie der nicht ernsthafte zur gleichen Zeit ernsthaft sein kann.[44] Schließlich haben wir es hier mit der Ironie zu tun! Diese Möglichkeit wird vom Gesichtspunkt der „normalen" Funktion der Sprache aus als abnormal und parasitisch angesehen, aber sie gilt dennoch für jede Bezeichnung durch die Sprache. Denn schließlich haben wir es mit der Sprache zu tun! Dies Risiko gilt auch für den philosophischen Diskurs, der dies gewöhnlich von sich abweist:

> Alle Riten und alle zur Anwendung gebrachten Handhaben, den Autor an seinen Diskurs zu binden, zeigen an, daß dieser ursprünglich davon loslösbar ist.[45]

Kierkegaard hat dies alles natürlich viel besser gesagt. Er hat seine Autorenidentität nicht nur in eine Vielzahl von Pseudonymen, Masken und Autoren aufgesplittert, sondern auch seinen Text in so viele Standpunkte, Gesichtspunkte und Diskursordnungen aufgelöst, daß keiner an der von ihm angenommenen Ernsthaftigkeit und Vorläufigkeit des Schreibens zweifeln kann. Diese Art des Schreibens ist aber die Ironie, die von nun an bei ihm „indirekte Mitteilung" heißt. Eine dieser Masken begegnet uns in der *Unwissenschaftlichen Nachschrift* zu den *Philosophischen Brocken* in der Gestalt eines „spekulativen Grillenfängers", der wie in einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann hoch oben in der Dachkammer eines großen Wohnhauses lebt und so oft er aus dem Fenster blickt, den Verdacht schöpft, daß da unten in den Fundamenten irgendwo ein Fehler stecken möge. Unten macht man alle möglichen Anstrengungen, das Gebäude zu erweitern und zu verschönern. Unserem „privatisierenden Denker" ist dabei aber zumute wie einer Spinne vor dem nächsten Reinemachen, und er fühlt deutlich, daß ein Unwetter in der Luft liegt. Äußert er aber seine Zweifel anderen gegenüber, so wird ihm mit wegwerfender Handbewegung die Nichtigkeit seiner Befürchtungen bedeutet. Wenn dieser privatisierende Denker und spekulative Grillenfänger nun plötzlich mit einem Manne Bekanntschaft machte, dessen Berühmtheit ihm zwar keine Bürgschaft für die Richtigkeit seines Gedankens böte, denn von der Berühmtheit läßt sich nicht auf die Wahrheit zurückschließen, wohl aber die Gewißheit gewährte, daß dieser auch schon einige der schwierigen Gedanken unseres spekulativen Grillenfängers berührt habe, so würde eine große Freude und ein großes Fest in der kleinen Dachkammer ausbrechen. Vor allem aber würde die Hoffnung erwachen, „sich selbst zu verstehen, das heißt zuerst die Schwierigkeiten zu verstehen und dann vielleicht sogar sie zu überwinden" (KI UW, S. 55–56).

---

[44] *Aparté*, S. 55.

[45] *Aparté*, S. 57.

Bei diesem Bekannten handelt es sich um Lessing, aber nicht um Lessing den Gelehrten, der ein „enormes Wissen umfaßte", nicht um Lessing den Dichter, der „Meisterschaft im Konstruktion des dramatischen Satzes" besaß, nicht den Ästhetiker, den Weisen, den Lehrer der Toleranz, sondern um jenen Lessing, der das Geheimnis des Religiösen in seiner ganzen Subjektivität verstand, aber kein Resultat seines Denkens darüber hinter sich gelassen hat. Denn das ist gerade das Geheimnis des Religiösen, daß es keine Objektivierbarkeit erlaubt und aufs engste mit dem Subjektivwerden zusammenhängt. Vom „objektiven Gesichtspunkt" aus ist Lessing längst überholt, ist er „eine verschwindend kleine Station an der welthistorisch-systematischen Eisenbahnstrecke" geworden (KI UW, S. 60), aber nicht vom subjektiven Gesichtspunkt aus. Hier besteht aber die Schwierigkeit darin, daß er nichts direkt sagte und das, was er sagte, „mit stilistischer Sorglosigkeit", in einer „Mischung von Ernst und Scherz" (KI UW, S. 61) von sich gab. Man denke nur an das „letzte Wort" Lessings, sein Geständnis an Jacobi, daß er Spinozist, also Pantheist sei. Natürlich haben wir hier nicht Lessings letztes Wort, sondern nur den Bericht, den Jacobi darüber gegeben hat und der zudem eine große Kontroverse in der deutschen Literatur ausgelöst hat, wenn man nur an die Verteidigung Lessings gegen diese Behauptung durch Moses Mendelssohn denkt. An dieser Stelle verweist der Herausgeber, Kierkegaard, dieser „mimisch-pathetischen Sammelschrift", die als ein Beitrag von Johannes Climacus ausgegeben ist, in einer Anmerkung auf Hegels „letztes Wort", der auf dem Totenbett gesagt haben soll, „daß ihn keiner verstanden habe, außer einem, der ihn mißverstanden habe". Aber für Hegel ist dies fatal, denn seine Aussage ist eine direkte Aussage. Er hat nicht „künstlerisch im Trug der Doppelreflexion existiert", sondern eine „direkte Mitteilung" in vollen 17 Bänden verfaßt. Wenn Sokrates dies gesagt hätte, so wäre es eine andere Sache gewesen. Sokrates hatte nämlich „seine ganze Mitteilungsform kunstvoll darauf eingerichtet", daß er mißverstanden wurde:

> Als dramatische Replik von Hegel im Augenblick seines Todes ist jene Aussage von Hegel am besten als Fieberwahn, als Gedankenlosigkeit eines Mannes zu betrachten, der nun im Tode auf den Wegen mit dabei sein will, auf denen er niemals im Leben mit dabei gewesen ist. Ist Hegel als Denker der einzige seiner Art, so gibt es ja keinen, mit dem er verglichen werden kann; und sollte sich doch jemand finden, mit dem er verglichen werden könnte, so ist jedenfalls so viel gewiß, daß er mit Sokrates ganz und gar nichts gemein hat (KI UW, S. 63).

Lessing dagegen hat sehr viel mit Sokrates gemein, vor allem in dem, was die indirekte Mitteilung in der „Doppelreflexion" anbetrifft. Gerade deshalb ist es auch „ein so schwierig Ding, sich Lessing in religiöser Hinsicht zu nähern" (KI UW, S. 198). Doppelreflexion „liegt schon in der Idee der Mitteilung selbst", und dies ist der Grund, warum der subjektiv existierende Denker so aufmerksam auf

die „Dialektik der Mitteilung" ist. Einerseits hat die „in der Innerlichkeit der Isolation existierende Subjektivität" ihr Denken „in der Innerlichkeit ihrer subjektiven Existenz"; andererseits will sie sich „doch mitteilen". Dies kann aber unmöglich „in einer direkten Form ihren Ausdruck finden". Ein Verliebter, der die „Innerlichkeit seiner Liebe" mitteilen will, kann dies unmöglich auf direkte Weise tun, eben „weil die Innerlichkeit der Liebe ihm die Hauptsache ist". Was er mitteilen wird, kann „kein Resultat" sein, es ist „niemals fertig", niemals in „einer direkten Form" vortragbar, eben weil alle diese direkten Formen „Resultat und Fertigsein" voraussetzen (KI UW, S. 66). An dieser Stelle, mitten in Reflexionen über Mitteilung und Darstellung, die seine Form der Ironie sind, soll Kierkegaard verlassen werden, um aber gleich in den folgenden Kapiteln bei Gelegenheit des Humors, der Wehmut und vor allem des Tragischen wieder auf ihn zurückzukommen.

7. Witz, Humor und Melancholie

Nachdem mit Kierkegaard der historische Rahmen der Frühromantik definitiv überschritten ist, zwingt die Thematik von Witz, Humor und Melancholie, nun wieder auf die Frühromantiker, Hegel und Autoren wie Jean Paul und Solger zurückzukommen, die für diese Bezeichnungen von großer Wichtigkeit sind, aber noch der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zugehören. Die Ironiedebatte aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bestand nicht nur in direkten Auseinandersetzungen mit dem Begriff der romantischen Ironie, sondern auch in Versuchen, diesen durch andere Begriffe, die wie Witz, Humor, Satire oder Parodie einen ähnlichen Charakter haben, zu ersetzen oder durch erläuternde Beiwörter wie melancholisch, wehmütig oder tragisch eine bestimmtere Bedeutung zu geben. Ein breites Spektrum von Möglichkeiten tut sich hier auf. Es zeigt sich dabei, daß Hegel gewillt war, unter anderen Namen das zu akzeptieren, was er unter der Bezeichnung der Ironie strikt abgelehnt hatte. Selbst Friedrich Schlegel scheint das Vertrauen in seine Begriffsschöpfung verloren zu haben, und verwendet den Terminus seit der Jahrhundertwende kaum noch. Wenn er in den Pariser und Kölner Vorlesungen (1803–1806) von der Ironie spricht, ist es meist im historischen Zusammenhang und bezieht sich auf den Platonischen Sokrates.[1] In den späten Vorlesungen über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* von 1829 sagt Schlegel selbst über die von ihm eingeführte Ironie, „daß jenes Wort nach dem modernen Sprachgebrauch um einige Stufen tiefer von seiner ursprünglichen Bedeutung herabgesunken ist und oft so genommen wird, daß es nur den gewöhnlichen Spott bezeichnet" (FS 10. S. 352–53). Ähnlich hatte sich Adam Müller in seinen Vorlesungen *Über die dramatische Kunst* von 1806 geäußert:

> Nachdem der Begriff der Ironie durch Friedrich Schlegel wieder aufgestellt worden, fiel ein Heer von poetisierenden Modephilosophen über das Wort her, und von der Schlegel-

---

[1] Es handelt sich dabei um zwei spezielle Vorlesungen: *Charakteristik des Plato*, die Schlegel zuerst in Paris im Rahmen einer Vorlesung über die Geschichte der Literatur (1803/04) anbot (FS 11, S. 118–125); und, unter dem Titel *Philosophie des Plato*, in einer ausführlicheren Fassung wiederholte (FS 12, S. 207–226); und eine Vorlesung *Von der sokratischen und platonischen Dialektik*, die Schlegel in Köln im Rahmen einer Vorlesung über *Propädeutik und Logik* (1805/06) anbot (FS 13, S. 203–210). Die letzte Vorlesung enthält einen eigenen Abschnitt über die Ironie: FS 13, S. 207–209.

schen, selbst noch unvollständigen Erklärung wieder nur den halben Sinn aufgreifend, ward entweder eine gewisse träumerische Gleichgültigkeit gegen die ernsteren Verhältnisse des Lebens, gegen bürgerliche Geschäfte; ein gewisses satirisierendes Scherztreiben mit heiligen Dingen und uralten Sitten; ein gewisses Streben, den Schein von Unverständlichkeit und Unbegreiflichkeit vor schlichten, gutgesinnten Leuten durchzusetzen, oder wohl gar das noch elendere Streben, den ungemeinen, den ganz besonderen, den Verächter der Zeit und der Umgebungen zu spielen, mit jenem ehrwürdigen Namen bezeichnet. (AM 1, S. 242).

I.

Zunächst ist vom Witz als Ersatzbegriff für die Ironie zu sprechen. Das Hervortreten des Witzes und die mit diesem Begriff versuchte Usurpation des Terrains der Ironie kann bereits in den Schriften Friedrich Schlegels von 1800 beobachtet werden. In der mehrfach herangezogenen Stelle aus seinem *Gespräch über die Poesie,* in der er die poetische Vision des Unendlichen beschreibt, die sich jedoch in der „Sphäre der Natur" und der „Welt der Erscheinungen" nur „indirekt mitteilen und äußern" läßt, verwendet er für diese gebrochene Darstellung nicht die Bezeichnung Ironie, wie man erwarten möchte, sondern er sagt, daß nur das zurückbleibt, „was wir Witz nennen" (FS 2, S. 334). In der *Rede über die Mythologie* aus demselben *Gespräch* beschreibt er den großen Stil der romantischen Poesie, „der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt", und verwendet hierfür wiederum die Bezeichnung „Witz der romantischen Poesie" (FS 2, S. 318). In den Pariser und Kölner Vorlesungen über die *Europäische Literatur* von 1803 sieht er die klassische Komödie des Aristophanes durch „Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit" bestimmt und erblickt hierin ihre „schönste und beste Form", die sogar „etwas sehr Romantisches" hat. Er bezeichnet dann aber das Prinzip dieser Konstruktion nicht als Ironie, sondern als Witz, dessen Wesen „in der höchsten Freiheit und Gesetzlosigkeit, in der unumschränkten Willkürlichkeit, Ungebundenheit der Phantasie und Fülle der Erfindung" liegt (FS 11, S. 88–93).

Doch sollte man Schlegels Auffassung des Witzes scharf von seinem Ironiebegriff unterscheiden. Bei der Verwendung dieses Terminus klingt bei ihm eine lange europäische Tradition mit, die über die französische Form des „esprit",[2] vor allem bei Voltaire,[3] und die englische Form des „wit",[4] in die Renaissance-

[2] Boileau, *L'Art poétique, I, l. 8*: bel esprit

[3] Siehe den Artikel „esprit" in der *Encyclopédie*, der von Voltaire verfaßt ist: E 13, S. 39–41.

[4] Diese Bezeichnung fand sich bereits unten, S. 76, bei der Gelegenheit, als Dryden Shakespeare auf grund seines umfassenden „wit" charakterisierte. *Wit* ist eine grundlegende Bezeichnung in der englischen Literaturtheorie, die Originalität, umfassenden Geist und schnelle Kombinationsgabe zusammenfaßt. Die letzte Qualität ist in einem berühmten Wort von Samuel Johnson, aber als feindlich gemeinter Ausdruck, als „yoking together of heterogenous elements" überliefert: *Live of the Poets*, hg. von G. Birkbach Hill, 3 Bde. (Oxford 1905), Bd. 3, S. 20.

Aesthetik und von da zu dem *ingenium* des Horaz[5] und der griechischen αγχίνοια zurückgeht, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* und der *Zweiten Analytik* behandelt.[6] Wie in dieser langen Überlieferung sieht Schlegel den Witz als Prinzip spontaner, schöpferischer Erfindung, wie zum Beispiel in dem Athenäum-Fragment 37, das den witzigen Einfall als „das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung" definiert (FS 2, S. 171). Derartige Aussagen entsprechen völlig dem im achtzehnten Jahrhundert üblichen Gebrauch der Bezeichnung Witz.[7] Niemand würde jedoch von Friedrich Schlegel eine bloße Wiederholung neo-klassizistischer Termini erwarten. Sieht man sich seine Fragmente über den Witz daraufhin näher an, stellt man sofort den tiefgreifenden Unterschied zum achtzehnten Jahrhundert und den Umschlag in die Zeit der Frühromantik fest. Eines der ersten Fragmente dieser Art lautet: „Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität" (FS 2, S. 148), womit die Ergänzungsbedürftigkeit („geselliger Geist") des Witzes, aber auch seine genialische Erkenntnisweise („fragmentarische Genialität") hervorgehoben ist. In einem kurz darauf folgenden Fragment heißt es in diesem Sinne einfach: „Witz ist logische Geselligkeit" (FS 2, S. 154). Von der polaren Dialektik der Ironie aus betrachtet, die sich zwischen dem schaffenwollenden, spontanen, überschwenglichen Enthusiasmus und der vernichtenden, reflektierenden Rückbewegung des Skeptizismus hin und her bewegt, wäre der Witz als der positive Pol aufzufassen, dem im Gesamtprozeß der Ironie die ernüchternde Skepsis antwortet. Aber man sieht sofort, daß sich der Witz durch die Ironie nicht so eingrenzen läßt und ihr gegenüber in seinem Eigenrecht auftritt.

Die wichtigste Aussage Schlegels über die spezifische Operationsweise des Witzes ist das Athenäum-Fragment 220, in dem die Bedeutung des Witzes für die Philosophie und die Wissenschaft zur Debatte steht. Geht man vom Gesichtspunkt des Witzes an die Philosophie heran, so scheint Schlegel zu argumentieren, dann sind Bacon und Leibniz die „größten Virtuosen" auf dem Gebiet des Witzes, und die „wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen" sind *bon mots* des Witzes. Die gesamte Philosophie von Leibniz „besteht aus wenigen in diesem Sinne witzigen Fragmenten". Von Natur aus hat Kant „vielleicht noch mehr synkretistischen Geist und kritischen Witz als Leibniz", obwohl man ihm „leicht

---

[5] Horaz, *Ars poetica*, 295.

[6] Aristoteles, *Eth. Nic.* 1142 b 6. Aristoteles versteht darunter eine nicht bewußte und ungemein schnell wirkende Operation des Geistes.

[7] Hume definiert Witz als „The quick discernment of similitude in things not otherwise much alike or of dissimilitude in things that otherwise appear the same." Für Locke besteht der Witz „in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any ressemblance and congruity". Zitiert nach Hans Eichner in der Einleitung zu FS 2, S. XXXVII.

Unrecht tun und ihn für weniger witzig halten kann", als er ist. Natürlich wäre die Philosophie besser dran, wenn sie nicht mehr auf witzige Einfälle warten müßte und „durch enthusiastische Kraft, und mit genialischer Kunst aber doch in sicherer Methode stetig fortschreiten" könnte. Aber dazu ist es noch nicht gekommen und wird es nach Schlegels Ansicht auch wohl niemals kommen. Weil wir also „die meisten Wissenschaften nur noch buchstabieren wie Quintaner" und uns nur „einbilden, wir wären am Ziel, wenn wir in einem der vielen Dialekte der Philosophie deklinieren und konjugieren können", sollten wir die „vorhandenen Produkte des synthetisierenden Geistes", d. h. des Witzes, nicht gering achten (FS 2, S. 200).

Um die in diesem Fragment zum Ausdruck gebrachte Ansicht der Philosophie als Produkt des Witzes genauer sichtbar zu machen, empfiehlt es sich, das Athenäum-Fragment 82 daneben zu stellen, in dem von dem der Philosophie angemessenen Beweisverfahren, der „Demonstration", die Rede ist. Wie sich vermuten läßt, hält Schlegel von philosophischen Demonstrationen nicht viel. So sagt er auch hier, daß die Demonstrationen der Philosophie nicht viel mehr sind als „Demonstrationen im Sinne der militärischen Kunstsprache", d. h. militärische Aufmärsche. Philosophische „Deduktionen" sind wie die politischen, d. h. man besetzt „erst ein Terrain, und beweist dann hinterdrein sein Recht daran". Richtige Definitionen „lassen sich gar nicht aus dem Stegreife machen, sondern müssen einem von selbst kommen": „eine Definition, die nicht witzig ist, taugt nichts". All diese Prozeduren, Demonstrationen, Deduktionen und Definitionen sind für Schlegel letztlich nicht mehr als „Förmlichkeiten der Kunstphilosophie", nichts als „Etikette und Luxus". Gewiß sind diese nicht ohne Wert, aber kaum von einem höheren als die „Bravourarien der Sänger, und das Lateinschreiben der Philologen": „Die Hauptsache bleibt doch immer, daß man etwas weiß, und daß man es sagt. Es beweisen oder gar erklären wollen, ist in den meisten Fällen herzlich überflüssig." Schlegel verweist auf den „kategorischen Stil der zwölf Tafeln" und beschließt das Fragment mit der Behauptung:

> Soll beides gleich gut gemacht werden, so ist es unstreitig viel schwerer behaupten, als beweisen. Es gibt Demonstrationen die Menge, die der Form nach vortrefflich sind, für schiefe und platte Sätze. Leibniz behauptete, und Wolff bewies. Das ist genug gesagt (FS 2, S. 177).

Eine systematische Begründung dieser hohen wissenschaftlichen Funktion des Witzes findet sich in der Kölner Vorlesung *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* von 1804/05. Sie erfolgt im Zusammenhang einer Erörterung der „Vollkommenheit der Philosophie", wobei es Schlegel aber nicht auf den Umfang oder den Grad des Wissens ankommt, sondern auf die Vollkommenheit im Sinne der „Tätigkeit des Wissens", also die Art und Weise, den Stil oder die Methode, *wie* dieses Wissen erworben wird. Das in den Jenaer Vorlesungen als

das „Unendliche" bezeichnete[8] trägt hier den Namen „unendliche Fülle", ist aber ebensowenig erkennbar wie das Unendliche, ist „kein Gegenstand der gewissen, sicheren Erkenntnis", woraus folgt, „daß das menschliche Wissen sehr unvollkommen sei" (FS 12, S. 403). Während in den Jenaer Vorlesungen das Verhältnis des Bewußtseins zum Absoluten mit dem Bild der unendlichen Approximation beschrieben war, geht es hier um eine sprunghafte, punktartige, explosive Beziehung zur unendlichen Fülle, und dies ist genau die Operationsweise des Witzes. Schlegel führt dort aus:

In Beziehung auf das Wissen, oder überhaupt auf alle andere Tätigkeiten, kann man den Witz als das Vermögen, die Ähnlichkeit zwischen Gegenständen aufzufinden, die sonst sehr unabhängig, verschieden und getrennt sind, und so das Mannigfaltigste, Verschiedenartigste zu Einheit zu verbinden, den *kombinatorischen Geist* nennen. Obwohl im ganzen der Witz wie das Gewissen eine sehr allgemeine Fähigkeit, so ist er doch in diesem höhern Sinne eine seltene, nicht bei jedem anzutreffende Gabe. Dies ist auch der Grund, warum wir im allgemeinen die Wissenschaften so arm finden; denn dieser Kombinationsgeist eben ist es, was den Wissenschaften und besonders der Philosophie Reichtum und Fülle gibt; ohne ihn sind sie trocken, dürre und leer (FS 12, S. 403).

Schlegel bezeichnet den „kombinatorischen Geist" dort auch als ein „glückliches Erraten dessen, was ohne ihn nicht aufzufinden wäre". Was hier tätig ist, ist die „Kraft der Erfindsamkeit", das „erfinderische Genie", aber nicht als „Gefühl", sondern als „Wissenschaft". Witz ist demnach nicht nur Anschauung, sondern auch das „*höchste Prinzip des Wissens*", das „den engen Kreis des mit Gewißheit Gewußten zu großem Reichtum und Mannigfaltigkeit erweitert". Schlegel verweist auf die Geschichte der Philosophie, in der die „Hauptideen der großen Erfinder der Philosophie lediglich Produkte des in anderen Formen, und in anderen Fächern, allgemein als Witz anerkannten kombinatiorischen Geistes sind" (FS 12, S. 404). Natürlich ist der Witz eine „durchaus spielende Tätigkeit", aber damit keineswegs „dem Begriffe des *Wissenschaftlichen*" widersprechend. Damit soll die Bedeutung der „Methode" nicht geleugnet werden, aber „Freiheit" hat „Vorrang" vor dem „Bestimmten, der Regel, der Form und Methode". Außerdem muß „eine Idee, ein Prinzip vorhanden sein, an dem sie ausgeübt wird", ein Erstes „vor aller Methode". Diese „ersten Ideen" vor aller Methode sind „meist immer wahre Einfälle und ganz zufällige Hervorbringungen" (ebd.).

Diese Hervorhebung des Witzes im Bereich des Wissens kann ebenfalls als eine Form der Vernunftkritik betrachtet werden, die sich aber diesmal nicht gegen den Vernunftbegriff des transzendentalen Idealismus, sondern gegen den Rationalismus der europäischen Aufklärung richtet. Gegen Ende des Artikels

---

[8] Siehe unten S. 144 f.

über die „gens de lettres" in der großen *Enzyklopädie*, den Voltaire verfaßt hatte, heißt es:

Ein homme de lettres (Gelehrter) ist nicht das, was man einen witzigen Geist (Schöngeist) nennt; der witzige Geist verfügt über weniger Bildung, weniger Studium und verlangt überhaupt keine Philosophie; er vertritt hauptsächlich glänzende Einbildungskraft, Annehmlichkeiten der Konversation, die von gemeinsamer Lektüre unterstützt sind. Ein witziger Geist (Schöngeist) kann sehr wohl den Titel eines Gelehrten nicht verdienen; und ein Gelehrter braucht überhaupt keinen Anspruch auf die Brillianz eines witzigen Geistes (Schöngeistes) zu machen (E 15, S. 1011).

Dieser Gesichtspunkt wird von Diderot noch verschärft, als er den Artikel „philosophe" für die *Enzyklopädie* verfaßte. An der entsprechenden Stelle sagt er, der Philopsoph „vermeidet keineswegs die sehr lebendigen Merkmale, die sich dem Geist ganz natürlich durch eine sofortige Zusammenfügung von Ideen anbieten, wobei man oft erstaunt, sie vereinigt zu sehen". Diderot fährt dann aber fort:

In dieser schnellen Verbindung besteht das, was man gewöhnlich *Geist* (esprit) nennt; aber das ist etwas, das der Philosoph am wenigsten zu erreichen sucht; er zieht dieser Brillianz die Sorgfalt vor, gut zwischen seinen Ideen zu unterscheiden, den Umfang der Ideen auf richtige Weise und die Verbindung unter ihnen genau aufzufassen; und er sucht ebenfalls zu vermeiden, den Wandel zu weit über die besondere Beziehung auszudehnen, welche die Ideen unter sich haben (E 25, S. 668).

Man kann demnach sagen, daß Schlegels Innovation in bezug auf den Witzbegriff darin bestand, daß er ihn als höchste Form des Wissens auch in der Philosophie ansah. Von ebenso zentraler Bedeutung war für ihn aber die Funktion des Witzes in der Dichtung und Literatur. Dies ist bereits in bezug auf die Komödie des Aristophanes zum Ausdruck gekommen. In der alten Komödie fand Schlegel alle „Bedingungen, die den Witz zum wahren, unendlichen, göttlichen Witz erheben, vollkommen vereinigt":

Hier herrscht die unbedingteste, gesetzloseste Freiheit der Phantasie, die ausgelassenste Willkür in Hinsicht der Wahl und Behandlung der Gegenstände, eine unendliche Fülle der drolligsten, abenteuerlichsten Erfindungen, der possenhaftesten Zusammenstellungen und Parodien ernster, ehrwürdiger Dinge (FS 11, S. 93).

Der Witz beschränkt sich keineswegs auf die dramatische Gattung. Im Gegenteil, die dramatische Darstellung mit „dem schnellen Vorübergehen der dramatischen Handlung" ist dem Witz, der „mehr Ruhe und Besonnenheit" erfordert, eher schädlich als nützlich. Da das „Werk des Witzes" ein „Gedankenspiel" ist, und zwar „ein Gedankenspiel von einer unendlichen Fülle und Mannigfaltigkeit", wird er „beim Lesen eher und vollständiger" erfaßt (FS 11, S. 93). Ein Werk wie Tiecks Lustspiel *Prinz Zerbino*, das „nicht für die dramatische Darstellung bestimmt und geeignet" ist, eignet sich deshalb besser für eine witzige Darstellung,

ebenfalls der Roman, von dem Schlegel als Beispiel den *Don Quijote* des Cervantes anführt (FS 11, S. 94). Für beide Werke hatte er früher die Bezeichnung Ironie verwandt.

Der Witz wird also, was Schlegels philosophische und poetische Prinzipienlehre anbetrifft, seit 1800 ein beträchtlicher Konkurrent der Ironie. In seinen Schriften verwendet Schlegel die Bezeichnung Witz wenigstens doppelt so oft wie die der Ironie. Wenn Hegel ihn „Vater der Ironie" oder die „ausgezeichnetste ironische Persönlichkeit" genannt hatte, bezeichnete Schlegel sich selbst mit der Stimmes des Witzes „vom geöffneten Himmel herab": „Du bist mein lieber Sohn an dem ich mein Wohlgefallen habe" (FS 5, S. 23). Ein anderes Indiz für die Prominenz des Witzes in Schlegels Theorie besteht in der engen Beziehung zwischen Witz und Fragment, die natürlich auch für die Ironie gilt. Aber die Ironie unterhält Beziehungen mit einer ganzen Reihe von Mitteilungsformen wie dem Gespräch, dem Essay, der Digression und der Anekdote, die alle auf Grund ihrer Offenheit, ihrer Nicht-Abschließbarkeit und Nicht-Systematisierbarkeit für die ironische Ausdrucksweise in Frage kommen. Dagegen ist die Beziehung zwischen Witz und Fragment spontan, ohne jede Konkurrenz. Selbst wenn sich der Witz in größeren Werken der Philosophie und Literatur bekundet, ist sein Ausdruck immer plötzlich, instantan, wie bei einem elektrischen Schock.

Der „philosophische Ort" des Fragments liegt bei Schlegel in der unübersteigbaren Zone zwischen dem Endlichen und Unendlichen,[9] eben dort, wo Ironie und Witz operieren und diese Unübersteigbarkeit durch Gedankenspiele, Sprachspiele und Schreibspiele zu vermitteln suchen. Der vom Witz erreichten punktuellen Einsicht entspricht auf der Ebene der Mitteilung am meisten das Fragment, wogegen dem unendlichen Fortschreiten des tätigen Geistes das „System von Fragmenten" (FS 18, S. 100), die „unendliche Progression von Systemen" (FS 12, S. 10), der nicht abreißende Faden des Denkens und Darstellens korrespondiert.[10] Dieser Doppelcharakter des Fragments, losgelöstes Bruchstück und Teil des unendlichen Ganzen zu sein, resultiert aus der zwiefachen Tradition dieser literarischen Form, die einmal im disziplinierten und pointierten Schreibstil des römischen Epigramms und der französischen Maxime ihr Vorbild hat, dann aber in der biblischen Tradition des „colligite fragmenta" nach der wunderbaren Brotvermehrung („Sammelt die Stückchen, damit sie nicht verloren gehen": Joh. 6,12) und dem Motiv „ex parte enim cognoscimus" („Unser Wissen ist Stückwerk": 1. Kor. 13,9) fußt. Eine subtile Unterscheidung zwischen „Frag-

---

9 Siehe unten, S. 144 f.

10 Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie," in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn 1987), S. 89. Zum Verhältnis von Ironie und Fragment bei Schlegel siehe Franz Norbert Mennemeier, „Fragment und Ironie beim jungen Schlegel," *Poetica* 2 (1968), S. 348–70.

ment" als „Miniaturganzheit"[11] und „fragmentarisch" als unabschließbar tut sich hier auf. Autoren des Fragments im abgeschlossenen Sinne[12] sind La Rochefoucauld und Chamfort; Autoren des „fragmentarischen", d. h. unabgeschlossenen und unabschließbaren Schreibens sind Hamann, Herder und Lessing, natürlich auch Platon.[13] Lessing, der selbst keine Fragmente geschrieben hat, ist hierbei von besonderen Interesse. Er lebte nach Schlegel in einer Zeit des „noch nicht", einer Periode der Gärung und Vorbereitung der deutschen Literatur. In solchen Zeiten werden „eigne literarische Mittel oder Schriften notwendig, die ganz bestimmt nur diesen Zweck haben, die produzierende Kraft zu erregen, zu prüfen und zu nähren" (FS 3, S. 83). Aus dem Vorhergehenden sollte deutlich sein, daß Schlegel unter dem „noch nicht" keinen vorübergehenden Zustand verstand, der vom vollendeten Erkennen und Schreiben überwunden wird, sondern daß er in dieser Form des Fragmentarischen die angemessene Form menschlichen Verstehens und Mitteilens erblickte.

Auch Jean Paul befaßte sich eingehend mit dem Witz und widmete diesem Thema ein ganzes Kapitel seiner *Vorschule der Ästhetik* (JP, S. 169–207). Darin unterscheidet er Witz, Scharfsinn und Tiefsinn, unbildlichen und bildlichen Witz, Antithese, Feinheit, Allegorie und Wortspiel, aber seine Untersuchungen enthalten so gut wie nichts über die ästhetische, poetische und philosophische Funktion des Witzes und beschränken sich ganz auf die Beschreibung dieser Phänomene als psychologische Ausstattungen des Menschen.[14] In einem der letzten Paragraphen dieses Kapitels spricht er von der „Notwendigkeit deutscher witziger Kultur" und meint, daß der Deutsche, weil er viel Phantasie besitzt, sich leicht „zum Witze einbücken" (niederbücken) könne „wie ein Riese zum Zwerg" (JP, S. 200). Auch in seinen Ausführungen über das „Bedürfnis des gelehrten Witzes" (JP, S. 203) zeigt sich, daß er den Witz mehr als Ornament auffaßt und ihm keine größere Rolle zuspricht. Das Bedürfnis einer witzigen Kultur wurde zu dieser Zeit vielfach in Deutschland empfunden, aber meist so entschuldigt, daß der Deutsche zu viel Geist habe, um auch noch witzig zu sein. Schillers Freund Christian Gottfried Körner aus Dresden hatte in diesem Sinne 1802 einen Aufsatz *Über Geist und Esprit* verfaßt, worauf Schiller erwiderte, daß auch der

[11] Lucien Dällenbach, „Fragmentarisches Vorwort," in: *Fragment und Totalität* (Frankfurt, 1984), S. 15.

[12] „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel" (FS 2, S. 197).

[13] Siehe Ernst Behler, „Das Fragment", in: *Prosakunst ohne Erzählen*, hg. von Klaus Weissenberger (Tübingen 1985), S. 125–143.

[14] René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 2: *The Romantic Age* (Yale University Press 1955), S. 106.

Witz sich dem „Genialen" nähern könne, aber nicht die Fähigkeit habe, „Ernst daraus zu machen".[15]

II

Sodann wurde die Ironie am Humor gemessen. Während die Ironie alten Ursprungs ist und sich bereits um 400 v. Chr. in der Moralistik, Sophistik und Komödie der Griechen nachweisen läßt, kann man den Humor als kritische Kategorie erst seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts belegen, wobei das Wort auf die spätmittelalterliche Temperamentenlehre zurückgeht, welche die Charaktere nach dem Vorwiegen gewisser Körpersäfte (humores) einteilt.[16] Das Wort bezeichnet heute einen Gemütszustand, der Abweichungen von der Konvention mit Gelassenheit und stiller Billigung hinnimmt. In der Kritik des achtzehnten Jahrhunderts trat der Humor hervor, um derartige Verhältnisse im modernen Roman (Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*) zu bezeichnen. In der Zeit der Romantik wurde der Humor auf metaphysische Weise zur Beschreibung des Mißverhältnisses von Endlichem und Unendlichem verwandt und zu einer Vermittlung zwischen diesen beiden Bereichen weiterentwickelt – einer Weltanschauung, welche den Widerstreit des Bedingten und Unbedingten mit Gelassenheit erträgt und am besten mit der Formulierung Jean Pauls als das „umgekehrte Erhabene" charakterisiert werden kann. Hier liegt der direkte Bezug des Humors zur Ironie. Während die Ironie von diesem Widerstreit ein Gefühl erregt und diesen dadurch vermittelt, daß sie auf seine Unüberwindbarkeit hinweist, akzeptiert der Humor diesen Widerstreit im Bewußtsein der menschlichen Endlichkeit. Beide Formen repräsentieren damit eine entschiedene Kritik der Vernunft, die diesen Widerstreit aufzuheben sucht, und gewinnen dadurch ebenfalls eine religiöse Dimension.

Bereits Novalis hatte gegenüber dem neuen Begriff seines Freundes Skepsis gezeigt und in seinen *Blütenstaub* betitelten Fragmenten geschrieben:

> Was Fr. Schlegel so scharf, als Ironie charakterisiert, ist meinem Bedünken nach nichts anderes als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein. Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft (NO 2, S. 428–29).

„Besonnenheit" und „wahrhafte Gegenwart des Geistes" geben dem Humor und der Ironie einen vielleicht zu ausgewogenen Charakter. Deshalb sollte dies Fragment durch ein anderes aus derselben Sammlung ergänzt werden, in dem Novalis

---

[15] Schiller an Körner: Weimar, 17. März 1802.

[16] Siehe den Artikel „Humor" von Wolfgang Preisendanz im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, fortgeführt von Karlfried Gründer, Bd. 3 (Basel 1974), S. 1232–1234.

den Humor als eine „willkürlich angenommene Manier" bezeichnet und in diesem Willkürlichen das „Piquante daran" erblickt. Humor ist das „Resultat einer freien Vermischung des Bedingten und Unbedingten", d. h. des Endlichen und Unendlichen, und macht durch diesen Kontrast das Bedingte, Endliche, Relative „allgemein interessant" (NO 2, S. 424). Novalis bezieht in diesem Fragment den Humor auch auf den Witz, wobei er aber von der Superiorität des Humors überzeugt ist. Witz zeigt für ihn „ein gestörtes Gleichgewicht" an und ist „zugleich das Mittel zur Herstellung" des Gleichgewichts. Am stärksten wirkt der Witz in der „Leidenschaft". Er kann ein „magisches Farbenspiel" erzeugen und den „Zustand der Auflösung aller Verhältnisse", die „Verzweiflung, oder das geistige Sterben" anzeigen. Witz macht das „Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete" gesellschaftsfähig (NO 2, S. 426). Als den angemessenen Repräsentaten des poetischen Geistes sieht Novalis zweifellos den Humor an. Viele dieser in seinem kurzen Fragment zusammengedrängten Beobachtungen werden in der Debatte über die Ironie und den Humor wieder auftauchen.

In einem ähnlichen Sinne zog auch Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* von 1804 und in der 1825 veröffentlichten *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* die Grenze zwischen Humor und Ironie. Der Humor wird von ihm als die wärmere und gleichzeitig umfassendere Art des dichterischen Ausdrucks bestimmt, die Ironie dagegen als eine scharfe, kalte, intellektualistische Haltung angesehen. Wenn Jean Paul das Wesen der Ironie als auf einzelne Stellen gegründet ansieht, die sich entlarven lassen, indem sich „hie und da ein Vordringen des Lachgesichtes durch die dünne Maske der Ironie nachweisen" läßt (JP, S. 471); wenn er ferner die Ironie als Form des „objektiven Kontrastes", als „reine Repräsentation des lächerlichen Objekts" bezeichnet, die „immer lobend und ernst erscheinen muß (JP, S. 148), dann ist bei ihm der alte, klassische Ironiebegriff noch vorherrschend, den Jean Paul aber in einem engen und negativen Sinn hauptsächlich von Swift, dem „ironischen Großmeister", dem „ironischen Alleinherrscher" und dessen „Nebenritter" Arbuthnot, allenfalls noch von Addison, Steele und Liscow herleitet (JP, S. 150). In diesem Sinne drückt die Ironie den „Schein des Ernstes" oder den „Ernst des Scheins" aus; sie ist durch „Bitterkeit", „Kälte", „Persiflage" (JP, S. 151) überhaupt durch den Geist des Alters und nicht durch die „lyrische Laune" der „überströmenden Jugend" gekennzeichnet, da im Alter das lyrische Leben ohnehin „eine feste stille Vergangenheit geworden ist" (JP, S. 153). Die englische Sprache, „welche am meisten noch von der lateinischen Periodologie fortbewahrt", hat dementsprechend zusammen mit der lateinischen „den besten ironischen Bau" (JP, S. 477).

Gegenüber diesem mehr auf partikuläre Kontraste und Divergenzen gerichteten ironischen Stil stellt der Humor für Jean Paul die universale Eigenschaft des „poetischen Geistes" dar. Der Humor ist „wahre Totalität", nämlich „Welthumor" (JP, S. 126), der sich zwar „in Teilen aussprechen" kann, aber „nie das

Einzelne meint und tadelt" und in der einfachen Formel „das umgekehrte Erhabene" aufgeht, gemäß der Feststellung:

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist (JP, S. 129).

Indem Jean Paul den Humor wesentlich auf die dichterische Subjektivität gründet, da „bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle" spielt, das „Ich parodisch heraustritt" (JP, S. 132), ein „grammatischer Selbstmord des Ich" erfolgt (JP, S. 135), scheint seine Auffassung des Humors tatsächlich, wie oft bemerkt wurde, der Schlegelschen Ironie verwandt zu sein.[17] Dies ergibt sich auch aus den von ihm zitierten Beispielen des humoristischen Stils, unter denen Goethe, Gozzi, Sterne, Voltaire, Rabelais, besonders Shakespeare, Cervantes, Jean Paul selbst und schließlich Tieck hervorragen. Ferner wird diese Ähnlichkeit durch das dem Humor inhärente Prinzip des Kontrastierens – des Endlichen mit der Idee des Unendlichen und des Unendlichen mit dem Endlichen: durch die „humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus" (JP, S. 124–25) – unterstrichen, das im wesentlichen darin besteht, daß der „lyrische Geist, der aus dem Humoristen spricht", diesen immer wieder „auf das eigene Ich als den Hohlspiegel der Welt zurückwirft" (JP, S. 470).

Letztlich wird das humoristische Kontrastieren im Stile des „Welthumors" von Jean Paul aber so weit gefaßt, daß es sich kritischen Bestimmungen entzieht und – weit über Schlegels literarische Ironie hinausgehend – einfach als Gattung des Komischen, oder genauer: als die spezifische Technik komischen Kontrastierens aufzufassen ist, die in den Romanen Jean Pauls geübt wird.[18] In der *Vorschule der Ästhetik* gibt es jedoch eine Stelle, welche die Ironie auf weltumfassende Weise bestimmt, sie in eine Parallele zu dem „Welt-Humor" des Jean Paul stellt, aber gleichzeitig verdeutlicht, daß der Gegensatz von Humor und Ironie auf den Kontrast zwischen Gemüt und Intellekt zurückgeht. Sie lautet:

Platons Ironie (und zuweilen Galianis)[19] könnte man, wie es einen Welt-Humor gibt, eine Welt-Ironie nennen, welche nicht bloß über Irrtümern (wie jener nicht bloß über Torheiten), sondern über allem Wissen singend und spielend schwebt; gleich einer Flamme frei, verzehrend und erfreuend, leicht beweglich und doch nur gen Himmel dringend (JP, S. 156).

---

[17] Eduard Berend, *Jean Pauls Ästhetik* (Berlin 1909), S. 240; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 2, S. 108. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 147–155.

[18] René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 2, S. 106.

[19] Zur Ironie Gelianis siehe *Il pensiero dell' Abate Galiani* (Bari 1909). Hier sind Abschnitte aus den Werken und Briefen Galianis zusammengestellt.

Diese Bezeichnungen „Welt-Humor“ und „Welt-Ironie“, die also bei Jean Paul bereits vorhanden sind, werden Gegenstand des nächsten Kapitels sein.

Auf ähnliche Weise stellte auch E. Th. A. Hoffmann der als intellektualistisch und fremdartig empfundenen Ironie die gemütvollere, innerliche Art des deutschen Humors als das umfassendere Prinzip gegenüber. In der Unterhaltung zwischen dem Italiener Celionati und dem deutschen Maler Franz Reinhold im dritten Kapitel der *Prinzessin Brambilla* sucht der Deutsche zwischen „Eurem und unserm Scherz, oder besser gesagt, zwischen Eurer und unserer Ironie“ zu unterscheiden. Während die italienische Ironie und der italienische Scherz in dem „Possenhaften“ besteht, „das eben nur in der äußeren Erscheinung liegt und seine Motive nur von außen her erhält“, tönt die deutsche Ironie von innen heraus: „so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen“.[20] Wegen dieses notwendigen „Zusatzes von Gemütlichkeit“, nämlich jener Gemütlichkeit, „die nun einmal unserm deutschen Sinn eigen“ ist, erscheint diese Haltung als das, „was wir deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborene Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt“.[21]

Noch in späten Äußerungen Thomas Manns zeigt sich ein Reflex dieser in der deutschen Schule vorherrschenden Tendenz, eine Trennungslinie zwischen Ironie und Humor zu ziehen und dem Humor eine bevorzugte Stelle einzuräumen. In einem gegen Ende seines Lebens verfaßten Essay *Humor und Ironie* bringt Mann zum Ausdruck, daß er sich immer ein bißchen gelangweilt fühle, „wenn die Kritik meine persönliche Arbeit so ganz und gar auf den Begriff der Ironie festlegt und mich so durchaus als einen Ironiker betrachtet, ohne den Begriff des Humors dabei mit in Betracht zu ziehen, der doch in meinem Falle, wie mir scheint, nicht ganz wegfallen kann und darf“. Die dann folgende Feststellung macht eine strenge Unterscheidung zwischen den beiden Arten des Komischen, die wiederum auf dem Kontrast zwischen Intellekt und Herz, zwischen dem Lächeln des Geistes und der Freude des Gemütes beruht:

> Lassen Sie mich die Dinge auf die Spitze stellen. Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das herzaufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird (MA 11, S. 801).

---

[20] E.Th. Hoffmann, *Gesammelte Werke*, hg. von Nino Erné (Hamburg 1965), Bd 2, S. 442.

[21] E.Th.A. Hoffmann, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 455

Die Frage, ob Hegel einen Sinn für eine derartige Kritik am „Objektiven" durch das empfindende Subjekt haben kann, möchte man nach den Erfahrungen, die man mit ihm bei der Ironie gemacht hat, verneinen. Außerdem spricht einer seiner treuesten Gewährsmänner, der Editor H.G. Hotho, ihm diese Fähigkeit ab, als er sagte: „In Spaß und Heiterkeit fand er (Hegel) sich gleichfalls behaglich, doch die letzte Tiefe des Humors blieb ihm teilweise verschlossen, und die neueste Form der Ironie widerstrebte dermaßen seiner eigenen Richtung, daß es ihm fast an dem Organ gebracht, auch das Echte in ihr anzuerkennen und zu genießen."[22] Dennoch enthalten seine *Vorlesungen über die Ästhetik* einen Abschnitt, der diese Skepsis zu widerlegen scheint. Es handelt sich um das Kapitel *Der subjektive Humor*,[23] das nicht nur das Ende des Abschnitts *Die romantische Kunstform* bildet, sondern auch den „Standpunkt der neuesten Zeit" zum Ausdruck bringt. Dieser besteht darin,

> daß die Subjektivität des Künstlers über ihrem Stoffe und ihrer Produktion steht, indem sie nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an sich selbst schon bestimmten Kreises des Inhalts wie der Form beherrscht ist, sondern sowohl den Inhalt als die Gestaltungsweise desselben ganz in ihrer Gewalt und Wahl behält (HEG 14, S. 231).

Es handelt sich also um denselben Zeitpunkt, an dem die moderne Ironie auftritt. Ebensowenig wie der Ironie geht es dem Humor darum, „einen Inhalt seiner wesentlichen Natur gemäß sich objektiv entfalten und gestalten zu lassen und ihn in dieser Entwicklung aus sich selbst künstlerisch zu gliedern und abzurunden" (HEG 14, S. 229). Es ist vielmehr „die Person des Künstlers", die sich im Humor „ihren partikulären wie ihren tieferen Seiten nach produziert". Die „Haupttätigkeit" des humoristischen Künstlers besteht darin, „alles was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will oder in der Außenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen". Jede „Selbständigkeit eines objektiven Inhalts" und jeder „feste, durch die Sache gegebene Zusammenhang" sind „in sich vernichtet", und die Darstellung ist selbst „nur ein Spiel mit den Gegenständen, ein Verrücken und Verkehren des Stoffs sowie ein Herüberundhinüberschweifen, ein Kreuzundquerfahren subjektiver Äußerungen, Ansichten und Benehmungen, durch welche der Autor sich selbst wie seine Gegenstände preisgibt" (HEG 14, 229).

Es gibt natürlich auch einen platten Humor, der entsteht, „wenn sich das Subjekt in dem Zufall seiner Einfälle und Späße gehen läßt". Jean Paul ist ein

---

[22] *Vorstudien für Leben und Kunst*, hg. von Dr. H.G. Hotho (Stuttgart und Tübingen 1835), S. 394.

[23] Zu Hegels Behandlung des dichterischen Humors siehe Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik* (Bonn 1956), S. 80–93 und Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft* (München 1963).

solcher Humorist, der „auffallend" ist „in dem barocken Zusammenbringen des objektiv Entferntesten und dem kunterbuntesten Durcheinanderwürfeln von Gegenständen, deren Beziehung etwas durchaus Subjektives ist". In seinen Romanen sind „Inhalt und Gang der Begebenheiten" das „am wenigsten Interessante": „Die Hauptsache bleiben die Hinundherzüge des Humors, der jeden Inhalt nur gebraucht, um seinen subjektiven Witz daran geltend zu machen" (HEG 14, S. 230). Solch ein „Beziehen und Verketten des aus allen Weltgegenden und Gebieten der Wirklichkeit zusammengerafften Stoffs" ermüdet, zumal es die „bloße Subjektivität des Dichters" ist, welche über diese Bedeutungszusammenhänge „gebietet" und uns zugemutet wird, „uns mit unserer Vorstellung in die oft kaum erratbaren Kombinationen einzuleben, welche dem Dichter vorgeschwebt haben": „Besonders bei Jean Paul tötet eine Metapher, ein Witz, ein Spaß, ein Vergleich den anderen, man sieht nichts werden, alles nur verpuffen" (ebd.). Wenn das Subjekt „ohne Kern und Halt eines von wahrhafter Objektivität erfüllten Gemütes ist", geht der Humor „gern in das Sentimentale und Empfindsame über, wovon Jean Paul gleichfalls ein Beispiel liefert" (HEG 14, S. 231).

Vertreter des „wahren Humors" sind für Hegel Lawrence Sterne und der als Sonderling geltende deutsche Schriftsteller Theodor Gottlieb von Hippel (*Lebensläufe nach aufsteigender Linie*). Für diese Kunst ist nach Hegel „viel Tiefe und Reichtum des Geistes" erforderlich, „um das nur subjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben und aus seiner Zufälligkeit selbst, aus bloßen Einfällen das Substantielle hervorgehen zu lassen" (HEG 14, S. 231). Um diese Kunst gut auszuführen, empfiehlt Hegel, das „Sichnachgeben des Dichters", d. h. das Hervortretenlassen seiner Subjektivität, als „ein ganz unbefangenes, leichtes, unscheinbares Fortschlendern" zu praktizieren, „das in seiner Unbedeutendheit gerade den höchsten Begriff von Tiefe gibt". Weil es eben nur „Einzelheiten sind, die ordnungslos emporsprudeln, muß der innere Zusammenhang um so tiefer liegen und in dem Vereinzelten als solchem den Lichtpunkt des Geistes emportreiben" (ebd.).

Hegel hat sich dann, rückblickend auf die „romantische Kunstform" der „Subjektivität", noch einmal mit diesem „wahren Humor" beschäftigt, in dem er offensichtlich das Höchste sah, was in dieser Kunstperiode bei ihrem Ausgang erreicht werden kann. Im Verlauf dieser Epoche war das in der Kunst darzustellende Göttliche immer mehr in die weltliche Gestalt der Subjektivität übergegangen und hatte sich als das „Unendliche der Persönlichkeit", als Ehre, Liebe, Treue, als „besondere Individualität" und „bestimmter Charakter" bekundet. Der Humor hatte nun die Funktion, das „Verwachsensein mit solcher spezifischen Beschränktheit des Inhalts" aufzuheben. Er ist die Kraft, die „alle Bestimmtheit wankend zu machen und zu lösen" vermag und dadurch der Kunst ermöglicht, „über sich selbst hinauszugehen" (HEG 14, S. 237). Jedoch bedeutet dieses über sich selber „Hinausgehen" im Zeitalter der Subjektivität für den

Künstler gleichzeitig ein „Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust". Damit erhebt die Kunst den „*Humanus*", nämlich „die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen", zu ihrem „neuen Heiligen" (HEG 14, S. 237–38). Hier wird der Kunst aus der Subjektivität ein „neuer Inhalt" vermittelt, nämlich der „wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengeist, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann" (HEG 14, S. 238). Die Kunst ist damit der Verpflichtung enthoben, nur das darzustellen, „was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist", sondern kann nun alles darstellen, „worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat" (ebd.).

Von hier aus ergibt sich auch die Möglichkeit für einen „gleichsam objektiven Humor", der entsteht, wenn das Gemüt sich in den Gegenstand vertieft und es ihm „auch auf das Objekt und dessen Gestaltung innerhalb eines subjektiven Reflexes ankommt" (HEG 14, S. 240). Solch ein Auftreten des objektiven Humors kann aber „nur partiell sein und sich etwa nur im Umfange eines Liedes oder nur als Teil eines größeren Ganzen äußern". Es handelt sich mehr um ein „empfindungsvolles Sich-Ergehen des Gemüts in dem Gegenstande" als um die „objektive Darstellung" einer Handlung und Begebenheit. Trotz ihrer objektiven Ausrichtung bleibt eine solche Gestaltung „eine *subjektive* geistreiche Bewegung der Phantasie und des Herzens" –

ein Einfall, der aber nicht bloß zufällig und willkürlich, sondern eine innere Bewegung des Geistes ist, die sich ganz ihrem Gegenstande widmet und ihn zum Interesse und Inhalt behält" (HEG 14, S. 240).

An diesen Stellen wird der modernen künstlerischen Mentalität allerdings ein erstaunlich hoher Rang zuerkannt, obwohl es natürlich störend ist, daß Hegel diese Kunstformen mit den ungeschickten Kategorien des Subjektiven und Objektiven entwickelt. Es erstaunt ferner, daß Hegel in der Gestalt der Subjektivität als Humor das akzeptiert, was er in der Form der Ironie als Subjektivismus strikt ablehnt. Denn schließlich handelt es sich bei der Anwendung der Bezeichnungen „substantielle Subjektivität" auf den Humor und „substanzloser Subjektivismus" auf die Ironie nur um seine eigenen Ansichten und Wortprägungen, die keine Korrespondenz in den Texten finden.

Kierkegaard kommt in seinen späteren Schriften zu einer entschiedenen Bevorzugung des Humors und des Humoristischen vor der Ironie und dem Ironischen. Die Schrift *Über den Begriff der Ironie* hatte er mit der Überlegung abgeschlossen, daß die „Frage nach der ‚ewigen Gültigkeit' der Ironie" ihre Antwort erst finden könne, wenn man sich auf das „humoristische Gebiet" begibt. Der Humor

enthalte „eine weit tiefere Skepsis" als die Ironie, weil sich der Humor nicht um die „Endlichkeit", sondern um die „Sündigkeit" dreht: „die Skepsis des Humors verhält sich zu der Ironie wie Unwissenheit (Ironie) zu dem alten Satz: credo quia absurdum (Humor)." Andererseits enthält der Humor aber auch „eine weit tiefere Positivität" als die Ironie:

denn er bewegt sich nicht in humanen, sondern in gottmenschlichen (theanthropischen) Bestimmungen, er findet nicht Ruhe darin, daß er den Menschen zum Menschen macht, sondern darin, daß er den Menschen zum Gottmenschen macht (KI I, S. 334–35).

Diese Gedanken sind von der Existenzproblematik aus in der *Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift* (1846) unter dem Pseudonym Johannes Climacus aufgegriffen und weiter ausgeführt worden. Kierkegaards Gedankengang geht dort von der Annahme aus, daß es „drei Existenzsphären" gibt: „die ästhetische, die ethische, die religiöse", und zwischen ihnen „zwei Grenzgebiete Confinien", die Ironie zwischen dem Ästhetischen und Ethischen, den Humor zwischen dem Ethischen und Religiösen (KI UW 2, S. 211). Der ästhetischen Existenzform als Unmittelbarkeit fehlt die Reflexion, die für die Ironie entscheidend ist, und so findet sich diese an dem Punkt, an dem die ästhetische Existenz durch die Reflexion gebrochen wird und zur ethischen Existenz (Entschluß) übergeht. Ebenso vollzieht sich der Bruch der ethischen Existenz und ihr Übergang zur religiösen durch den Humor. Wäre dieser Übergang glatt und vollzöge er sich sofort, so wäre für den religiös Existierenden kein Humor vonnöten, „aber solange der Streit und das Leiden in der Innerlichkeit dauern, solange wird es ihm nicht gelingen, die Innerlichkeit ganz zu verbergen, er wird sie jedoch nicht direkt ausdrücken und es negativ verhindern mit Hilfe des Humoristischen" (KI UW 2, S. 210). Kierkegaard drückt dies auch so aus, daß er sagt, der Humor sei „das Inkognito des Religiösen" (KI UW 2, S. 209). Entsprechend sagt er: der Ethiker „gebraucht die Ironie als sein Inkognito" (KI UW 2, S. 212).

Der Grund, warum der Ethiker ein Inkognito braucht, geht aus der Besonderheit seiner Existenzform hervor. Er ist Ethiker nur dadurch, „daß er sich in sich selbst zur absoluten Forderung verhält" (KI UW 2, S. 212). Die Ironie kommt bei ihm dadurch zustande, daß er „fortwährend die Einzelheiten der Endlichkeit mit der ethischen unendlichen Forderung zusammensetzt und den Widerspruch entstehen läßt" (ebd.). Er braucht aber die Ironie, weil er den Widerspruch „zwischen der Art, wie er in seinem Innern existiert", und dem Umstand, „daß er das in seinem Äußeren nicht ausdrückt", überbrücken will (KI UW 2, S. 213). Er weiß genau, „daß, was ihn absolut beschäftigt, die andern nicht absolut beschäftigt" (KI UW 2, S. 214). Der Religiöse bringt mit dem Humor als Inkognito die „Einheit von absoluter religiöser Leidenschaft und Reife des Geistes" zustande. Er errichtet mit dem Humor einen Zaun zwischen den Menschen und sich selbst, „um die Innerlichkeit des Leidens und des Gottesverhältnisses zu schützen und

zu sichern“ (KI UW 2, S. 215), ist aber in seinem Innern „nichts weniger als Humorist, er ist im Gegenteil absolut mit seinem Gottesverhältnis beschäftigt“ (KI UW 2, S. 218).

Witz, Ironie und Humor operieren demnach alle in demselben Bereich eines „Widerstreites des Unbedingten und Bedingten“, des Endlichen und Unendlichen, Relativen und Absoluten und suchen diesen auf je eigene Weise zu überbrücken: der Witz auf punktuelle Weise, durch „Explosion von gebundenem Geist“ (FS 2, S. 158); die Ironie auf prozeßhafte Weise, durch das „offene Einbekenntnis nämlich, daß ein grundsätzlich überlegenes Ganzes angestrebt wird, im Vergleich mit welchem die philosophische Bemühung sich klein und bescheiden ausnehmen muß“[24]; und der Humor auf gemütvolle Weise als gelassenes Hinnehmen dieser Diskrepanz. Offensichtlich hat sich die Ironie in dem Wettstreit zwischen diesen drei Kräften behauptet. Das scheint an dem spekulativen Element der Ironie zu liegen, vor allem aber an ihrer langen Tradition im europäischen Bewußtsein. Während das Phänomen Witz bereits in der Romantik zurücktrat und heute ein historischer Begriff aus der Poetik und Genielehre des achtzehnten Jahrhunderts ist, wurde der Humor mehr und mehr als eine dichterische oder auch emotionale Eigenschaft verstanden, die sich den einzelnen Nationalcharakteren entsprechend verschiedenartig ausdrückt, z. B. als „humour noire“,[25] „English humour“,[26] und deutsche Einbildungskraft.[27] Im achtzehnten Jahrhundert aber gehörten diese Kräfte ihrer Funktion nach zusammen. Es sind Fähigkeiten, die das scheinbar sich von selbst Verstehende und sich als gültig Anbietende einer indirekten Befragung unterziehen. Ohne die Ironie dabei einzuschließen, die damals noch keinen eigenen Status außerhalb der Rhetorik besaß, hatte Shaftesbury in seinem *Essay on the Freedom of Wit and Humour* von 1709 die Freilassung von Witz und Humor gefordert, um durch sie Fanatismus, Superstition und Intoleranz zu überwinden.[28] Alles sollte dem „test of ridicule“, der Lächerlichkeitsprobe, unterworfen werden, um festzustellen, ob es sich so

---

[24] Rüdiger Bubner, „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie“, S. 87. Dies Bewußtsein („Ahnung des Ganzen“) gilt selbstverständlich auch für die Literatur und findet dort vielleicht ihren Ursprung.

[25] André Breton veröffentlichte 1939 eine *Anthologie de l'humoure noire*, die seitdem viele Nachdrucke erlebt hat und in der ein breites Spektrum europäischer Autoren erscheint.

[26] J.B. Priestley, *English Humour* (London 1930); Louis Cazamanian, *The Development of English Humour*, 2 Bde. (London 1930).

[27] Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft* (München 1960).

[28] Anthony Earl of Shaftesbury, *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, in: *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, hg. von John M. Robertsohn, 2 Bde. (Indianapolis 1964) Bd. 1, S. 43–99. Der Unterschied zwischen Witz und Humor, die meist zusammen aufgeführt werden, besteht darin, daß der Witz den Test ausführt, während good humour die Haltung ist, in der man ihn erträgt.

bewähre, wie Sokrates sich bewährt hatte, als er sich bei der Aufführung von *Die Wolken*, einer Komödie des Aristophanes über ihn, dem Publikum zeigte. Shaftesbury sah die Funktion von wit und humour aber nicht nur im gesellschaftlichen Bereich, sondern setzte als Grundbedingung fest, daß man sich selbst auch dem Test stellen müsse und verlangt dies eigens für den Schriftsteller in *Advice to an Author*.[29]

III.

Die melancholische Ironie ist kein ausgeprägtes theoretisches Thema wie das der tragischen Ironie, das auf gewichtigen philosophischen Spekulationen beruht und aus metaphysischen Erörterungen über die Stellung des Menschen im Kosmos hervorgegangen ist. Die Idee einer melancholischen Ironie erwuchs eher aus der romantischen Dichtung, besonders der lyrischen Poesie, die in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts einen wehklagenden Ton annahm, aus dem zum Teil der Reiz der romantischen Poesie hervorgeht. Man denkt an die großen Oden von Keats (*On a Grecian Urn*, *To a Nightingale*, *On Melancholy*), in denen die Poesie den mit der Zeit entschwindenden kostbaren Augenblick festzuhalten sucht; die auf musikalische Weise klagenden Verse in Lamartines frühen *Méditations poétiques*; oder an den „Schmerz", der als „Grundton der Natur" in der Lyrik der schwäbischen Romantik zutage tritt. Die „Verstellung" der Ironie zeigt sich, wenn Weinen in Lachen übergeht und aus Schmerzen Possen entspringen. „Weltschmerz", „world-weariness", „mal du siècle" sind die Kennzeichen in Chateaubriands *René*, der trotzigen Schwermut von Byrons *Manfred* und der romantischen Erzählungen von Tieck.

Hinter der Thematik der melancholischen Ironie eröffnet sich das weite Feld der Melancholie in der Geschichte der Medizin, der Philosophie, der Theologie und der Literatur, d. h. ihre Deutung als Effekt der schwarzen Galle in den Schulen des Hippokrates und Theophrast; ihre Verbindung mit philosophischer Genialität in der peripatetischen Schule des Aristoteles; ihre Deutung als die „Mönchskrankheit" acedia im Mittelalter; ihr Auftreten als „Elizabethan Malady" im Zeitalter Shakespeares; und ihre Verbindung mit dem Gefühl des Erhabenen, aber auch mit der „Grillenfängerei", bei Kant (KA 2, S. 221–222). Hier geht es jedoch um die Verbindung der Melancholie mit der Ironie, was ihr besonderes Merkmal im romantischen Zeitalter ist. Dieser Bezug zwischen Ironie und Melancholie ist in der Ironie selbst angelegt und leitet sich aus dem der Ironie eigenen selbstreflektierenden Zurückgehen auf sich selbst her. Zur Zeit der Frühromantik waren die sich damit verbindenden melancholischen Aspekte durch die

---

[29] Anthony Earl of Shaftesbury, *Solilogny or Advice to an Author*, in: *Characteristics*, Bd. 1, S. 103–234.

sich vorwärts bewegende unendliche Perfektibilität und die Geschichtsphilosophie der „progressiven Universalpoesie" überdeckt. Aber zuversichtliches Voranschreiten ist nicht ohne Verluste möglich, wie bei der französischen Revolution in Erscheinung getreten war und sich ebenfalls bei der Überwindung der Klassik durch die Romantik gezeigt hatte. Man braucht die Reflexion nur ein wenig zu verschieben und auf diese Verluste richten, um der Melancholie sofort sehr nahe zu sein. Hierfür ist die Melancholie in den Schriften Frau de Staëls bereits angeführt worden.[30]

Auch Schelling war sich der engen Nachbarschaft von Freude und Leid bewußt, aus deren Ineinanderspiel die melancholische Ironie hervorgeht. In einem bemerkenswerten Abschnitt seiner Schrift *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* von 1809 spricht er im Zusammenhang seiner Erklärung des Bösen in der Welt von der Möglichkeit des Bösen in Gott. Er glaubt diese bejahen zu müssen, da jede Existenz, auch die des Bösen, eine Bedingung erfordert, um wirklich zu werden. Es handelt sich dabei um die Konzeption Gottes als „absolute Indifferenz der Gegensätze", die notwendigerweise zur Annahme einer „Natur in Gott", von Dunkelheit und Schatten in Gott führt (SCHE 7, S. 400–01). Nur werden diese „Mächte des Grundes" von Gott immer wieder überwunden, wenn sie neu auftreten. In der unvollendeten Schrift *Die Weltalter* hat Schelling dafür das Bild „das drehend Rad" verwandt, das aus der deutschen Mystik (Jakob Böhme) stammt.[31] In „allem endlichen Leben" ist diese Macht des „Grundes" aber nicht überwunden und äußert sich in der diesem endlichen Leben „anklebenden Traurigkeit", für die also Gott letztlich die „Bedingung" ist, obwohl sie bei ihm „nur zur ewigen Freude der Überwindung dient". Schelling sagt: „ Daher der Schleier von Schwermut, der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe unzerstörliche Melancholie alles Lebens. Freude muß Leid haben, Leid in Freude verklärt werden" (SCHE 7, S. 401).

Selbst Friedrich Schlegel beschäftigte sich mit der Melancholie in diesen Jahren. In einem Aufsatz *Von der Seele* aus dem Jahre 1823, in dem er psychologisch die verschiedenen Kräfte des menschlichen Geistes zu bestimmen sucht, charakterisiert er die der menschlichen Seele „eigentümlichen Regungen" als „unbestimmte Gefühle ohne Gegenstand", und dasjenige unter diesen Gefühlen, das „der Seele am wesentlichsten ist", als „Sehnsucht" (FS 8, S. 615). Schon in dieser Bezeichnung „Sehnsucht" kommt zum Ausdruck, „daß ein unbestimmtes Verlangen mit diesem tiefen innern Sehnen gemeint sei": – „ein Verlangen ohne Ziel und ohne Ende, ohne Grenze und Gegenstand." Dieselbe Unbestimmtheit wie

---

[30] Siehe unten S. 82.

[31] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Die Weltalter. Fragmente.* In den Urfassungen von 1811 und 1813, hg. von Manfred Schröter (München 1946).

bei der Sehnsucht bestimmt aber auch die beiden anderen Grundgefühle der Seele, „das Gefühl der Ahndung nämlich, und der Wehmut" (ebd.). Schlegel ist dort der Meinung, daß alle diese Gefühle in dem allen gemeinsamen Grundgefühl der „Seligkeit" koinzidieren, das deshalb „der ursprüngliche und natürliche Zustand der Seele" ist: der Sehnsucht als dem „inneren tiefen Verlangen nach der Seligkeit"; der Wehmut als dem „Schmerz über die verlorne"; und der Ahndung als „freudiges Vorgefühl und die Hoffnung der wieder herannahenden Seligkeit" (FS 8, S. 616).

Während all dieser Jahre hatte Schlegel die Debatten und Kontroversen über die romantische Ironie schweigend verfolgt, die ja doch von ihm ausgegangen waren. Als er gegen Ende seines Lebens seine Stimme zu diesem Thema wieder erhob und er selbst auch zwischen der „wahren" und der „falschen" Ironie unterscheiden wollte, wie so viele es ihm zuvor getan hatten, formulierte er seine Auffassung der „wahren Ironie" im Stil der melancholischen Ironie, den er deutlich mit dem von ihm vertretenen Platonischen Standpunkt der Ironie verband. Dies geschah in den Vorlesungen über die *Philosophie der Sprache und des Wortes*, die er im Winter 1828/29 in Dresden vortrug und in deren Verlauf er starb. Schlegel sagt dort, nachdem er eingehend die Platonische Ironie besprochen hatte (FS 10, S. 350–56):

> Die wahre Ironie, da es doch auch eine falsche gibt – und diese eine Bemerkung habe ich nur noch zu dem Vorhergehenden anzufügen – ist die Ironie der Liebe. Sie entsteht aus dem Gefühl der Endlichkeit und der eignen Beschränkung, und dem scheinbaren Widerspruch dieses Gefühls mit der in jeder wahren Liebe mit eingeschlossenen Idee eines Unendlichen (FS 10, S. 357).

Die beiden Denker aber, die sich am eingehendsten mit der melancholischen Ironie beschäftigt haben, sind Solger und Kierkegaard gewesen. Zwar verwendet Solger den Begriff der melancholischen Ironie nicht, aber aus dem gesamten Wurf seiner Ironie-Konzeption geht die Ausrichtung auf die Ironie der Wehmut hervor, selbst wenn er diese unter Platonischen und Neuplatonischen Bezeichnungen vorführt. Als Grundsatz seiner Philosophie kann die Überzeugung angesehen werden, „daß der Mensch, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung auch im höchsten Sinne des Worts, nur in dieser Welt erfüllen kann" (SO NS 2, S. 514–15). Hiernach gibt es für den Menschen nichts, das über seine Endlichkeit hinausführt. Das „Streben nach dem Unendlichen" führt „nur in das Unbestimmte und Leere", und alles andere, „womit wir rein über endliche Zwecke hinauszugehen glauben, ist eitle und leere Einbildung": „Auch das Höchste ist für unser Handeln *nur in begrenzter endlicher Gestaltung da*" (SO NS 2, S. 515). Das Höchste ist „an uns so nichtig wie das Geringste" und geht deshalb „mit uns und unserm nichtigen Sinne unter". Doch ist das nicht das Ende der Geschichte. In diesem Untergange „verklärt" sich dieses „Höchste", also

unsere besten Errungenschaften, „als ein Göttliches, an welchem wir weder als endliche Wesen, noch als solche, die mit ihren Gedanken über das Endliche scheinbar hinausschweifen können, Teil haben würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieses Göttlichen gäbe, die sich eben in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit offenbart" (ebd.). Eine schwer zu verstehende Stelle, aber dennoch der eigentliche Grundsatz Solgers. Man erinnert sich daran, daß Hegel ihn als Vertreter der „unendlichen absoluten Negativität" und Kierkegaard ihn als „des Negativen metaphysischer Ritter" bezeichnet hatten. Denn schwerlich läßt sich die Negativität weiter treiben, ohne daß man ins einfache Nichts geraten würde. Dennoch ist diese das Prinzip für Solger, mit dem das „Göttliche" trotz allem in Erscheinung tritt.

In den *Vorlesungen über die Ästhetik*, die aus dem Nachlaß herausgegeben wurden, verdichten sich die Aussagen zu sehr abstrakten, prinzipiellen Spekulationen. Die Grenze der ästhetischen Gestaltung wird darin erblickt, daß „Idee" und „Erscheinung" sich gegenseitig „vernichten", wenn die Idee als Erscheinung und die Erscheinung als Idee hervortritt. Dies bezieht sich offensichtlich auf die Diskrepanz zwischen der künstlerischen Konzeption („Idee") und der künstlerischen Ausführung („Erscheinung"), den „Widerstreit des Unbedingten und Bedingten", die Dialektik des Endlichen und Unendlichen. Das „Schöne" kann als etwas „Abgeschlossenes, Vollendetes" nicht bestehen, so daß wir das Schöne nur als Vergängliches besitzen (SO AE, S. 107). Hier tritt das in Erscheinung, was sich als melancholische Ironie, Ironie der Wehmut bezeichnen läßt. Die Kunst wird von einer „Verfassung des Gemüts" getragen, in der wir erkennen, „daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht" (SO AE, S. 241–42).

Solger bezog dieses melancholische Bewußtsein nicht allein auf große Kunst, sondern ebenfalls auf schriftstellerische und philosophische Arbeiten wie die seinigen, die in den Bereich der Ästhetik gehören. In einem Brief an Friedrich von Raumer vom 22. März 1812 drückt er den Wunsch aus, daß er seine Ideen gern so darstellen möchte, daß sie nicht „in weiter Ferne als allgemeine Formen bestehen", sondern so, daß man sie „in allen ihren Brechungen in der wirklichen Welt wieder erkenne", daß „sie alle Erscheinungen durchdringen, und wir morgens beim Aufstehen und Kaffeetrinken anfangen müssen darnach zu leben" (SO NS 1, S. 224–25). Auch die Ästhetik als Disziplin der Philosophie wollte er auf diese Weise verstanden wissen – nicht mehr als „ästhetische Teilnahme, ästhetisches Interesse und dergl.", sondern als Spekulation über absolute Kunst. Geht man in der Ästhetik von der Meinung aus, die Kunst könne durch die bloße Erscheinung bestehen, befindet man sich auf dem „irreligiösen Weg", auf dem die Bezeichnung „ästhetisch" zu einem Ausdruck wird, der „entweiht" und sich nur noch auf das „Oberflächliche" und nicht mehr auf die Idee bezieht (SO AE, S. 94).

Die Schrift Solgers, in der diese Ästhetik im absoluten Sinne herausgearbeitet wird, ist der umfangreiche Dialog *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* von 1815. Der Mangel dieses weit ausholenden, im umständlichen Gesprächsstil nur langsam fortschreitenden Textes besteht nach H.G. Hotho darin, daß Solger seine Ansicht „in schwer begreifbarer philosophischer Klarheit" entwickelt.[32] Selbst Hegel bezeichnete die von Solger gewählte „dialogische Form" als einen „Mißsgriff, der ihn seine ganze Laufbahn hindurch verfolgte, den wir ihn trotz der Erfahrung, dadurch der Wirkung seiner vorgetragenen Idee vielmehr im Wege zu sein, hartnäckig beibehalten und nur Verstimmung daraus ernten sehen" (HEG 11, S. 262). Wellek nennt *Erwin* eine „Reihe Platonischer Dialoge, die so ungeschickt, preziös und undeutlich zusammengefügt sind, daß nur wenige Werke, selbst im deutschen philosophischen Denken, an Schwerfälligkeit und Verschlossenheit damit verglichen werden können".[33] Die Ironie taucht erst ganz zum Schluß des Werkes auf und wird in dem bereits erörterten Sinne ganz als melancholische Ironie der Endlichkeit verstanden. Als solche ist sie aber mit der Betrachtung der Kunst im absoluten Sinne identisch, die Solger gefordert hatte. Denn er löst nun „das ganze Wesen der Kunst in die Ironie" auf (SO E 2, S. 277). Dies ist in der bereits geschilderten Weise als Übergang der „Idee" in die „Besonderheit" des Kunstwerks zu verstehen. Die Idee tritt damit in einen Bereich ein, der „zeitlich" und „vergänglich" ist, den Solger auch durch die sich unterhaltenden Gesprächspartner als „Nichtigkeit" und das „Vergehen selbst" bezeichnen läßt. Einer von ihnen sagt: „unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehn" (ebd.). Dieser „Augenblick des Überganges" ist aber der „wahre Sitz der Kunst" für Solger. Den Blick des Künstlers, der alles überschauend zusammenfaßt, diesen „über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick" bezeichnet er als „Ironie" (ebd.).

Viele möchten eine solche Vorrangstellung der Ironie als „Ruchlosigkeit" bezeichnen, so fährt der Dialog fort, aber „wer nicht den Mut hat, die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren" (SO E 2, S. 278). Freilich gibt es auch eine „Scheinironie", welche dem „Nichtigen ein scheinbares Dasein leiht, um es desto leichter wieder zu vernichten". Diese leitet sich vom „alten Lucian" her und findet sich auch „bei manchen seiner neueren Nachahmer".[34] Auf diese Weise ist es wohl möglich, „durch den gemeinen Lauf der Welt zu beweisen, daß es keine Tugend, keine Wahrheit, nichts Edles und Reines gebe, ja daß der Mensch, je hoffnungs-

---

32 H.G. Hotho, *Vorstudie für Leben und Kunst*, S. 399.

33 René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 2: *The Romantic Age*, S. 298.

34 Solger bezieht sich hier auf Wieland.

voller er nach diesem Höheren strebt, nur desto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit hinabstürze" (ebd.).

Dies hat aber mit der hier vertretenen Ironie nichts zu tun, die vielmehr auf der „Nichtigkeit der Idee als irdischer Erscheinung" beruht. Andererseits erkennen wir erst dadurch die Idee als „wirklich" und „alles, was uns erscheint", als das „Dasein der Idee". Es handelt sich hier also um eine eigentümliche wechselseitige Dialektik, von der Solger, durch sein Insistieren auf der Negativität und der „Nichtigkeit", den einen Pol viel stärker als den anderen hervorhebt. Wesen (Idee) und Zeitlichkeit (Erscheinung) sind hier in „derselben ursprünglichen Einheit" miteinander durchdrungen. Das eine kann nicht durch das andere verloren gehen, und wird im selben Augenblick, da es verloren geht, durch das andere wieder gewonnen. Was diese beiden Seiten ineinandergreifen läßt, ist die „zwischen beiden hin und her blitzende Wirksamkeit des künstlerischen Verstandes" (SO E 2, S. 279), d. h. das Wirken der „wahren Ironie" (SO E 2, S. 280). Dies heißt nicht, daß „das irdische durch diesen Zauber der Kunst zu einer allgemeinen Vollendung und zu einem unveränderlich feststehenden Wesen erhoben werde". Das Wesen muß vielmehr „hinrinnen durch alles Sterbliche", dies ist die Kunst; und das vergängliche Irdische muß die „lebendige und gegenwärtige Idee" sein:

> Darum, wenn wir alles bloß von der Seite der Sterblichkeit ansehn, ergreift uns Wehmut, und das Schöne zeigt sich uns nur als die Hülle eines geheimnisvollen höheren Urbildes, und nicht bloß als das Vergänglichste, sondern als das, was eben nur in reiner Vergänglichkeit und Nichtigkeit besteht. Dringt aber unser Blick in das Wesen ein, so wird uns eben diese Zeitlichkeit ein wesentliches Leben und eine fortgesetzte Offenbarung der lebendigen und gegenwärtigen Gottheit (SO E 2, S. 281).

In der alten Kunst ist diese Ironie „mehr unbewußt", in der neuen „hegt sie das Bewußtsein in sich". Aber in den reifsten Werken der alten Kunst wie dem *Ödipus in Kolonos* des Sophokles geht die Ironie aus dem Bewußtsein hervor, so wie sie sich in den größten Werken der neueren Künstler, besonders bei Shakespeare, wieder „in die Gegenstände und den Weltlauf selbst" verkörpert (SO E 2, S. 282). In der „wahren Kunst" sind also die subjektive und objektive Richtung der Ironie immer zugleich vorhanden. Die Ironie erweist sich als jener Mittelpunkt, in dem sich Wesen (Idee) und Wirklichkeit (Erscheinung) durchdringen und damit als die „vollkommenste Frucht des künstlerischen Verstandes" (SO E 2, S. 287) erweisen.

IV.

Während die melancholische Ironie bei Solger spekulativen Charakter hat und den Widerstreit des Endlichen und Unendlichen bei der Schaffung und Betrachtung des Kunstwerks vermittelt, hat diese Ironie bei Kierkegaard im Maskenspiel

der Existenzformen auf dem Lebensweg ihren Platz. Wir begegnen ihr in *Entweder/Oder* in enger Verbindung mit der ästhetischen Existenzweise. Genauer gesprochen ist sie auf dem „Konfinium", dem Grenzbereich, zwischen der ästhetischen und ethischen Lebensform plaziert, wo der Ästhetiker in seinem Bestreben, wahrhaft poetisch zu leben, reflexiv wird und eine tiefe Schwermut erfährt, die ihn zum Handeln wie zum Genießen unfähig macht. Wir begegnen hier der Schwermut als einem Merkmal, das Kierkegaard als typisch für die spätromantische Zeit ansieht. Was seine Darstellung der Schwermut aber ironisch macht, besteht darin, daß er sie unter dem Mantel der ästhetischen Lebensform als das eigentliche Kennzeichen des Ästhetikers hervorzieht. Es handelt sich um eine Demaskierungs- und Enthüllungstechnik mit negativem Ergebnis, die auf ähnliche Weise von Nietzsche praktiziert wird.

Die gesamte Schrift *Entweder/Oder* kann unter diesem Gesichtspunkt gelesen werden, was hier freilich nur angedeutet werden soll. Der erste Teil, der ebenso wie der zweite von Viktor Eremita herausgegeben ist, enthält die Aufzeichnungen eines Autors, der die ästhetische Existenzweise vertritt. Gleich auf der ersten Seite wird an der „Richtigkeit des bekannten philosophischen Satzes" gezweifelt, „daß das Äußere das Innere ist, das Innere das Äußere" (KI EO 1, S. 3). Der Herausgeber meint, daß die von ihm edierten Papiere, die er zufällig in einem alten Sekretär fand, ihm Gelegenheit gaben, „einen Einblick zu tun in das Leben zweier Menschen, welcher meinen Zweifel daran, daß das Äußere das Innere sei, bestätigte" (KI EO 1, S. 4). Der Einfachheit halber gliedert er diese von zwei verschiedenen Autoren stammenden Aufzeichnungen in die Papiere von A, dem Ästhetiker, und die von B, dem Repäsentanten einer ethischen Existenzweise. A wird sich als Johannes und B wird sich als Gerichtsrat Wilhelm herausstellen, was aber nicht viel besagt, da es sich hierbei wieder um Pseudonyme handeln kann. B wird ebenso sein „Konfinium" haben wie A, da beide den Zweifel bestätigen, daß das Äußere nicht mit dem Inneren identisch ist. Es geht hier aber vornehmlich um die Entlarvung von A, die auf über 500 Seiten des Ersten Teils durch die Selbstdarstellung von A geschieht, bzw. durch das Tagebuch des Verführers, von dem A zwar behauptet, daß es sich dabei um die Tagebuchaufzeichnungen seines Freundes Johannes handele, von denen er eine Abschrift angefertigt habe; jedoch erhebt Victor Eremita, der Herausgeber, überzeugende Zweifel daran und meint, dies wäre bloß „ein alter novellistischer Kniff" (KI EO 1, S. 9)

Dies den Ersten Teil abschließende *Tagebuch des Verführers* ist nun ein entscheidendes Dokument für die ästhetische Daseinsweise. Es kann freilich nicht in sich selbst gelesen werden, sondern steht in einer Wechselbeziehung mit den vorausgehenden Aufzeichnungen von A, *Die unmittelbar erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische*, in denen die ästhetische Lebensform im Bilde Don Juans und durch die „Bogenstriche" in Mozarts Oper *Don Giovanni* als „Sinnli-

che Genialität, bestimmt als Verführung" charakterisiert wird. Der Nachdruck liegt auf dem Wort *unmittelbar*. Man könnte sagen, daß es sich um den *klassischen* Akt der Verführung handelt, bei dem Gedanke und Ausführung eins sind, der instantan, mit Notwendigkeit erfolgt. Demgegenüber ist der Verführungsprozeß im *Tagebuch des Verführers* ständig aufgeschoben. Der romantische Akt der Verführung schleppt sich über beinahe 200 Seiten mit Kalkulationen, sorgfältigen Überlegungen und allen Umständlichkeiten einer planenden Rationalität dahin. In seinem Editionsbericht sagt Victor Eremita, der Herausgeber dieser Texte, daß er schon in einigen der vorhergehenden Texte gemerkt habe, „daß nämlich die Entsprechung zu Don Juan ein reflektierter Verführer sein müsse, welcher innerhalb der Kategorie des Interessanten liege" (KI EO 1, S. 10). Hier liegt der Nachdruck auf der Bezeichnung „des Intereressanten". Mit dieser Kategorie hatte Friedrich Schlegel in einer frühen Schrift die Gesamtheit der modernen Literatur im Gegensatz zur klassischen, oder „objektiven" Poesie bezeichnet (FS 1, S. 228). Andere Unterscheidungen dieser Art sind das „Künstliche" im Gegensatz zum „Natürlichen", das Subjektive im Gegensatz zum Objektiven und natürlich auch die von Schiller stammende Dichotomie des „Naiven" und „Sentimentalischen". Dies zeigt deutlich genug an, um wen es sich bei dem zweiten Verführer, dem „reflektierten Verführer" handelt. Wir befinden uns wieder bei der Kritik der Romantik.

Aber so einfach läßt sich der Ästhetiker doch nicht identifizieren. Gegen Ende seines Herausgeberberichts drückt Victor Eremita nämlich die Vermutung aus, daß beide Sektionen von Aufzeichnungen, die von A wie die von B, von einem einzigen Autor stammen können und es also möglicherweise einen Menschen gegeben habe, „welcher in seinem Leben beide Bewegungen durchlaufen, oder doch beide Bewegungen überdacht hat" (KI EO 1, S. 14–15). Der Titel „Entweder/Oder", der vom Herausgeber stammt, will dies zum Ausdruck bringen, läßt es aber gleichzeitig im Unbestimmten, ob A sich zu B oder B sich zu A bekehrt. Keinerlei Wink dazu ist in den Papieren enthalten (KI EO 1, S. 15).

Die dann folgenden Sektionen bringen das Lebensgefühl des Ästhetikers uneingeschränkt durch literarische Formen oder den chronologischen Zwang der Erzählungen auf ungehemmte Weise zum Ausdruck. Nur gelegentlich zeigt sich das „Konfinium" des ästhetische Existierenden, wenn er zum Beispiel die Notiz aufnimmt:

> Außer meinem übrigen zahlreichen Umgangskreise habe ich noch einen intimen Vertrauten – meinen Trübsinn; mitten in meiner Freude, mitten in meiner Arbeit winkt er mir, ruft mich zur Seite, obwohl ich leiblich an Ort und Stelle bleibe. Ja, meine Schwermut ist die treueste Liebhaberin, die ich kennengelernt, was Wunders da, daß ich wiederliebe (KI EO 1, S. 21).

Dies Zitat entstammt den *Diapsalmata*, einer aphoristischen Art von Aufzeichnungen. In einer als *Schattenrisse* betitelten Texteinlage wird die von Lessing im *Laokoon* vorgenommene Unterscheidung zwischen bildender und dichtender Kunst aufgegriffen. Bildende Kunst, so hatte Lessing gelehrt, schafft nach der Bestimmung des Raumes das Ruhende und die dichtende Kunst das Bewegliche im Modus der Zeit. Der Ästhetiker A wendet diese Unterscheidung auf das Verhältnis von Trauer und Freude an, wobei sich ergibt, „daß die Freude sich von der bildenden Kunst weit leichter darstellen läßt als die Trauer". Das liegt daran, daß die Freude offener, direkter ist als die Trauer, bei der eine „Entgegensetzung zwischen dem Inneren und dem Äußeren" erfolgt, insofern es im Wesen der Trauer liegt, daß sie sich „verbergen, ja unterweilen sogar betrügen" will (KI EO 1, S. 181). Dies läßt sich wieder auf die Unterscheidung des Klassischen und Romantischen zurückführen, insofern August Wilhelm Schlegel diese mit den Bezeichnungen „plastisch" (Antike) und „pittoresk" (Moderne) erläutert hatte (AWS SW 6, S. 162) und außerdem die alte Poesie als eine „Poetik der Freude" (AWS SW 5, S. 12–13), die romantische als die einer sich zwischen „Erinnerung und Ahndung" wiegenden Dichtung bezeichnet hatte (AWS SW 5, S. 17).

Worauf es hier jedoch in erster Linie ankommt, besteht in dem sich verbergenden und maskierenden Gestus der Trauer. Dies steigert sich sogar noch in der „reflektierten Trauer", die eigentlich gar nicht „Gegenstand einer Darstellung in der bildenden Kunst werden kann" (KI EO 1, S. 182). Der Ästhetiker A will sie in Bildern ans Licht ziehen, die er „Schattenrisse" nennt und deren Darstellung ganz und gar indirekt ist, insofern sich das Bild erst in seiner Reflektion auf der Wand zeigt, ähnlich wie das „innere Bild" erst bemerkbar wird, „wenn ich durch das äußere hindurchblicke". So geziemt es sich für Stimmungen, die „aus der Seele zartesten Stimmungen gewoben" sind (KI EO 1, S. 186). Der Autor verweist auf den Fischer, der da unbeweglich seinen Blick auf den Schwimmkork gerichtet hat, der ihn jedoch gar nicht interessiert, sondern nur die Bewegung in der Tiefe angibt (KI EO 1, S. 187). Das Gesicht eines anderen, das gern „Spiegel der Seele" genannt wird, nimmt bei solcher Betrachtung oft eine „Zweideutigkeit" an. Manchmal ist es eine „verkehrte Art des Händedrucks", die „treulos verrät, was sorgsam verhehlt worden war" (KI EO 1, S. 188). In dieser Art von Schattenrissen führt er dann Porträts von Marie Beaumarchais aus Goethes *Clavigo*, Donna Elvira aus Mozarts Oper *Don Giovanni* und Gretchen aus Goethes *Faust* vor.

Eine Ansprache des Ästheten mit dem Titel *Der Unglücklichste* kommt auf den Abschnitt über das „unglückliche Bewußtsein" aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* zu sprechen.[35] An die Lektüre solcher Texte begibt man sich nur mit

[35] *In Phänomenologie B. Selbstbewußtsein*: HEG 3, 163–177.

„innerlicher Unruhe und Herzklopfen", auch mit „Furcht", denn „das unglückliche Bewußtsein" ist ein Wort, welches „das Blut beinahe erstarren lassen kann, die Nerven schaudern läßt", einen „Sünder erzittern" macht. Glücklich ist derjenige, der, wie Hegel, „mit der Sache nicht mehr zu tun hat, als daß er darüber einen Paragraphen schreibt". Hegel verdanken wir die Einsicht, daß der Unglückliche „sein eigentliches Wesen außer seiner selbst hat" und „niemals sich selber gegenwärtig" ist (KI EO 1, S. 236). Hiermit ist für Hegel „der gesamte Bereich des unglücklichen Bewußtseins hinreichend begrenzt". Aber als Angehöriger derjenigen, die „nicht bloß Philosophen", sondern „Landeseingeborene" sind, will der Ästhetiker die „verschiedenen Stadien, die im unglücklichen Bewußtsein liegen, genauer in Augenschein nehmen" (KI EO 1, S. 187) und wendet sich deshalb zunächst der Erinnerung als dem „eigentlichen Element der Unglücklichen" zu (KI EO 1, S. 188). Auf diese Weise wird das Thema der Melancholie immer auf bloß andeutende Weise, aber dennoch nachhaltig mit dem Ästheten in Verbindung gebracht. Auch der Abschnitt *Die Wechselwirtschaft. Versuch einer sozialen Klugheitslehre* kann dafür angeführt werden, obwohl er nichts mit der Melancholie direkt zu tun hat, sondern das „Schweben" des ästhetischen Menschen über dem Dasein, die Lebenskunst der „Willkür" zum Ausdruck bringt, mit der man sich davor bewahrt, sich in Freundschaft, Liebe, Ehe und Beruf „festzurennen". Was einen dabei aber angähnt ist die „Langeweile" (KI EO 1, S. 309) – eine Stimmung also, mit der man auf dem besten Weg zur Schwermut hin unterwegs ist.

Auch im *Tagebuch des Verführers* tritt die Schwermut nicht direkt auf, sondern bleibt dem Leser zu erraten überlassen. Freilich werden ihm auch deutliche Hinweise gegeben. Der Text stammt angeblich nicht von dem Ästheten A, sondern von dessen Freund Johannes, aber wahrscheinlich ist A doch der Autor, der sich nur verbergen will. Daß er „allzu sehr geistig bestimmt war, um ein Verführer im gewöhnlichen Sinne zu sein", ist bereits bekannt (KI EO 1, S. 329). Auch weiß er sich mit „wahrer ästhetischer, objektiver Überlegenheit" der Aufgabe gewachsen, poetisch zu leben (KI EO 1, S. 326–27). Außerdem ist er „dichterischer Natur" (KI EO 1, S. 327), die eine tiefe „Zweideutigkeit" in seine Existenz hineinbrachte und sich „in der Gestalt dichterischer Reflexion" (ebd.), der gesteigerten Form des Genießens äußerte, in der die „Wirklichkeit im Poetischen" ertrinkt (KI EO 1, S. 328). Der Ästhetiker A sagt über den Verführer, aber möglicherweise auch über sich selbst:

> Hinter der Welt, in der wir leben, fern im Hintergrunde liegt eine andere Welt, die zu jener ersten ungefähr in dem gleichen Verhältnis steht, in welchem die Szene, die man im Theater mitunter hinter der wirklichen Szene sieht, zu dieser letzteren steht. Man sieht durch einen dünnen Schleier gleichsam eine Welt von Schleiern, leichter, ätherischer, von anderer Art als die wirkliche. Viele Menschen, welche leiblich in der wirklichen Welt sich zeigen, gehören dieser nicht zu, sondern jener anderen (KI EO 1, S. 328).

Der Ästhetiker führt dann weiter aus, daß diese Art von Wirklichkeitsverlust seinen Grund „entweder in etwas Gesundem oder in etwas Krankhaftem" haben kann, und daß das letztere bei seinem Freund entschieden der Fall ist. Er litt ein wenig an einer „Erhitzung des Gehirns (exacerbatio cerebri), für welche die Wirklichkeit nicht genug Reizmittel hatte": „Sobald die Wirklichkeit ihre Bedeutung des Reizmittels verloren hatte, war er entwaffnet, darin lag das Böse an ihm. Dessen war er sich bewußt, sogar im Augenblick der Reizung, und in diesem Bewußtsein lag das Böse" (KI EO 1, S. 328–29).

Die wirkliche Demaskierung des Ästhetikers A als Melancholiker erfolgt aber durch B mitten im Zweiten Teil von *Entweder/Oder*.[36] Dies vollzieht sich in dessen Schrift *Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit*, wobei natürlich die von dem Herausgeber, Victor Eremita, geäußerte Vermutung zu berücksichtigen ist, daß A und B wenn nicht identisch, so doch Aspekte ein und derselben Persönlichkeit sein können. B zählt dort eine ganze Reihe von „Lebensanschauungen" auf, bei denen „die Bedingung dafür aber außerhalb des Individuums selbst gefunden" werden (KI EO 2, S. 194), wie zum Beispiel die, daß die Persönlichkeit „unmittelbar nicht geistig, sondern physisch bestimmt" sei (KI EO 2, S. 193). Hier wird das Höchste in der Gesundheit oder in der Schönheit erblickt, wobei die Vertreter solcher Ansichten „fast ein bißchen wehmütig" erscheinen (KI EO 2, S. 194). Andere Lebensanschauungen lehren, „man solle das Leben genießen", wobei die „Bedingung" zwar „im Individuum selbst" liegt, aber nicht so, daß sie „aus der Macht des Individuums selbst" herrührt. Was allen diesen Lebensanschauungen gemeinschaftlich ist, besteht darin, „daß sie ästhetisch sind" und auch „eine gewisse Einheitlichkeit besitzen" (KI EO 2, S. 195), aber nur selten „in einem einigermaßen bedeutenden Maßstabe durchgeführt" sind (KI EO 2, S. 196). B will sich deshalb auf eine Lebensanschauung konzentrieren, bei der „alles begünstigt" war, um zu zeigen, „wohin diese Lebensanschauung führt", und kommt damit zu dem römischen Kaiser Nero (KI EO 2, S. 196–97). Sein Urteil über diesen lautet: „Neros Wesen ist Schwermut gewesen", wobei er sich aber der Tatsache bewußt ist, daß eine solche Bezeichnung für Neros Schandtaten von der gesamten Umwelt als ein „allzu mildes Wort" angesehen wird, zumal es in der eigenen Zeit „als etwas Großes" gilt, „wenn man schwermütig ist" (KI EO 2, S. 197). B hält sich aber an eine „ältere Kirchenlehre", nach welcher „die Schwermut zu den Kardinalsünden zählte" (KI EO 2, S. 198).

[36] Dieser Teil von *Entweder/Oder* ist von Walther Rehm zu Anfang einer bekannten Studie über „Jacobsen und die Schwermut" interpretiert worden, in: Walther Rehm, *Experimentum Medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts* (München 1947), S. 184–239. Rehm geht dort auch besonders auf die Verurteilung der Melancholie als Kardinalssünde in der christlichen Tradition bei Thomas von Aquin u. a. ein.

Hier erfolgt nun das berühmte Porträt des Kaisers Nero mit all seiner Unberechenbarkeit, Wollust und Grausamkeit, die so weit ging, daß er einen Teil von Rom niederbrennen ließ, um durch diesen Vorgang einen poetischen Eindruck von der Verbrennung Trojas zu erhalten. Was besonders in diesem Bild Neros auffällt, ist eine sprunghafte oder willkürliche „Gutmütigkeit". Während „alle Schätze und Herrlichkeiten der Welt" nicht hinreichen konnten, ihn zu ergötzen, konnte „ein einzelnes Wort", eine „kleine Merkwürdigkeit", eine „an und für sich unbedeutende Sache" ihm eine solche Freude bereiten, daß er sich darüber freute „wie ein Kind" (KI EO 2, S. 200). Doch dies ist nur der äußere Eindruck. Was ist also die Schwermut ihrem Wesen nach?[37] Die Antwort lautet:

> Sie ist des Geistes Hysterie. Es kommt da im Leben des Menschen ein Augenblick, da die Unmittelbarkeit gleichsam reif geworden ist, und da der Geist eine höhere Form heischt, da er sich selber als Geist ergreifen will. Als unmittelbarer Geist hängt der Mensch mit dem gesamten irdischen Leben zusammen, und jetzt will der Geist sich gleichsam sammeln aus dieser Zerstreutheit heraus und sich in sich selbst erklären; die Persönlichkeit will sich ihrer selbst bewußt werden in ihrer ewigen Gültigkeit. Geschieht dies nicht, kommt die Bewegung zum Stehen; wird sie verdrängt, tritt Schwermut ein (KI EO 2, S. 201).

Die Ähnlichkeit dieser Beschreibung mit den Bezeichnungen für die Ironie ist augenscheinlich. Was Solger mit seinem transzendentalphilosophischem Diskurs über die Ästhetik ausdrucksmäßig, mitteilungsmäßig, nicht gelungen war, nämlich die These zu artikulieren, daß alle Ironie melancholische Ironie ist, gelingt in Kierkegaards existentialphilosophischem Diskurs scheinbar mühelos, freilich um einen großen Preis. Auf die Frage, was der Grund seiner Schwermut sei, wird der Schwermütige antworten: „ich weiß es nicht", wogegen der Trauernde sehr wohl weiß, was die Ursache seines Leidens ist. Während beim Trauernden das Leiden trotz seiner Kenntnis des Grundes fortdauert, weil es sich um ein objektives Verhältnis handelt, müßte die Schwermut beim Schwermütigen bei Angabe des Grundes aufgehoben sein, da es sich um ein bloß subjektives Verhältnis handelt. Da dies aber nicht geschieht, erweist sich die Schwermut für Kierkegaard als Sünde, „eigentlich eine Sünde instar omnium", Prototyp der Sünde. Dies ist die Sünde, „nicht tief und innerlich zu wollen", die „Mutter aller Sünden". Aber diese „Krankheit" ist keine bloße Angelegenheit der Definition, sie ist „in unsrer Zeit recht allgemein; es ist z. B. diejenige, unter der das ganze junge Deutschland und Frankreich seufzt" (KI EO 2, S. 201), womit er sich auf die Bewegung

---

[37] Dies ist die Stelle, auf die sich die Untersuchungen des Schwermutsthemas bei Kierkegaard gewöhnlich beziehen. Neben der Abhandlung von Rehm seien hier noch genannt: Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Frankfurt 1974), S. 87–91 („Schwermut") und 175–180 („Wendung der Schwermut") und John Vignaux Smyth, *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard and Barthes* (Florida State University Press 1986).

„Junges Deutschland" und die französische Spätromantik (Baudelaire) bezieht. Und der hellhörige Leser merkt natürlich, daß hier einer spricht, der von dieser Krankheit selbst eine beträchtliche Erfahrung besitzt.

Um diese Gedanken weiterzuführen, könnte man an die *Krankheit zum Tode* anknüpfen und das breite Spektrum von Maskierungen in Augenschein nehmen, unter dem sich die Verzweiflungsarten verbergen. Statt dessen soll hier auf eine andere Krankheit verwiesen werden, die Nietzsche unter dem Namen „Krankheit des Willens" als moderne Form der Skepsis diagnostiziert hat und die sich ebenfalls mit viel Kunst der Verstellung verkleidet. Auch für Nietzsche ist die „Krankheit des Willens" und der „Willenslähmung" weit „über Europa verbreitet", wenn auch „ungleichmäßig", und er will dafür „einstehen", daß diese Krankheit sich die „schönsten Prunk- und Lügenkleider" zu ihrer Verbergung ausgedacht hat: „‚Objektivität', ‚Wissenschaftlichkeit', ‚l'art pour l'art', ‚reines willensfreies Erkennen'" (NIE 5, S. 138–39). Für diese „aufgeputzte Skepsis", die sich auf artistische Weise zu maskieren vermag, verwendet Nietzsche den Begriff „Schauläden", Kunst der Schauläden (ebd.), und sieht darin ein charakteristisches Merkmal seiner Zeit, vielleicht sogar seiner eigenen Darstellungsweise.

Das entscheidende Merkmal der Maskierungstheorie Nietzsches scheint aber darin zu bestehen, daß er sie auf der Ebene der Schriftlichkeit und des Stils am hervorragendsten ausgebildet sieht und die von ihm angeführten Autoren dieser Art allesamt „beherrscht von der Literatur bis in ihre Augen und Ohren", „meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne" sind (NIE 5, S. 202). Indem er den Topos der melancholischen Ironie im Bereich des Schreibens auf sich selbst zurückbiegt, kommt Nietzsche im letzten Aphorismus von *Jenseits von Gut und Böse* zu einer melancholisch-elegischen Reflexion über sein eigenes Schreiben, die als weitere Ausbildung der melancholischen Ironie hier angeführt sei:

Ach, was seid ihr doch, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken! Es ist nicht lange her, da wart ihr noch so bunt, jung und boshaft, voller Stacheln und geheimer Würzen, daß ihr mich niesen und lachen machtet – und jetzt? Schon habt ihr eure Neuheit ausgezogen, und einige von euch sind, ich fürchte es, bereit, zu Wahrheiten zu werden: so unsterblich sehn sie bereits aus, so herzbrechend rechtschaffen, so langweilig! Und war es jemals anders? Welche Sachen schreiben und malen wir denn ab, wir Mandarinen mit chinesischem Pinsel, wir Verewiger der Dinge, welche sich schreiben *lassen*, was vermögen wir denn allein abzumalen? Ach, immer nur Das, was eben welk werden will und anfängt, sich zu verriechen! Ach, immer nur abziehende und erschöpfte Gewitter und gelbe späte Gefühle. Ach, immer nur Vögel, die sich müde flogen und verflogen und sich nun mit der Hand haschen lassen, – mit *unserer* Hand! Wir verewigen, was nicht mehr lange leben und fliegen kann, müde und mürbe Dinge allein! Und nur euer *Nachmittag* ist es, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken, für den allein ich Farben habe, viel Farben vielleicht, viel bunte Zärtlichkeiten und fünfzig Gelbs und Brauns und Grüns und Rots: – aber

Niemand errät mir daraus, wie ihr in eurem Morgen aussahet, ihr plötzlichen Funken und Wunder meiner Einsamkeit, ihr meine alten geliebten – *schlimmen* Gedanken! (NIE 5, S. 239–40).

8. Tragische Ironie und allgemeine Ironie der Welt

Die Konzeption der tragischen Ironie ist aus der tiefgreifenden Veränderung in der Auffassung der Tragödie hervorgegangen, die Ende des achtzehnten Jahrhunderts durch die Transzendentalphilosophie herbeigeführt wurde. In dem Kapitel *Das Bewußtsein literarischer Modernität* wurde bereits im Zusammenhang der *querelle des anciens et des modernes* ein bedeutender Wandel in der Tragödientheorie angeführt, der sich auf die Unterscheidung der alten (Aischylos, Sophokles, Euripides) und der modernen Tragödie (Corneille, Racine) bezog. Während das Auftreten des Tragischen in der alten Tragödie auf äußeren Ursachen beruhte („dem Schicksal, dem Ärger der Götter oder ihrem unmotivierten Willen": E 33, S. 840), erwächst das Tragische in der Tragödie im Zeitalter Ludwigs XIV. aus der eigenen Leidenschaft des Menschen. Der Grund der tragischen Verstrickung wurde von der Versklavung des Menschen durch ein feindliches Schicksal in das menschliche Herz verlegt. Damit erhielt „das moderne Europa den Typ der Tragödie, welcher der seinige war" (E 33, S. 845), wenigstens für eine gewisse Zeitspanne.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts stellt sich unter dem Einfluß der Transzendentalphilosophie ein neuer und ebenso tiefgreifender Wandel in der Auffassung der Tragödie ein, bei dem der tragische Konflikt spekulativ aus jenem Widerstreit des Endlichen und Unendlichen hergeleitet wird, der bei der Erörterung der Ironie, aber auch des Witzes und des Humors, schon in Erscheinung getreten ist. Worauf man sich nun bei der Bestimmung des Tragischen konzentriert, läßt sich mit der bereits von Aristoteles erhobenen Frage nach dem Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen umschreiben, die Aristoteles mit der Erregung von Mitleid und Erschütterung auf Seiten des Zuschauers und der daraus erfolgenden Reinigung (Katharsis) seines Gemüts beantwortet hatte (AR 1453 b). Stattdessen werden nun stark metaphysische Antworten auf diese Frage gegeben und deren Autoren suchen bewußt eine nicht-Aristotelische Basis. Friedrich Schlegel sagt zum Beispiel, daß man im Verständnis der Tragödie „seit dem Aristoteles noch nicht weitergekommen" sei und dieser über Jahrhunderte[1] „der Quell aller grundstürzenden Mißverständnisse" der Tragödie gewesen ist

---

[1] Schlegel sagt „Jahrtausende".

(FS 1, S. 463–64). Für Nietzsche war das Tragische nicht ein Mittel, „um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles –: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens *selbst zu sein*, – jene Lust, die auch noch die *Lust am Vernichten*[2] in sich schließt" (NIE 6, S. 160).

Die Formulierung der Aristotelischen Frage nach dem Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen wurde von einem Aufsatz Schillers aus dem Jahre 1792 entlehnt, der den Titel trägt: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (SCHI 20, S. 133–147). An diesem Aufsatz läßt sich gut zeigen, wie sich der Zusammenhang von Transzendentalphilosophie und Ästhetik manifestiert. Der Aufsatz wird gewöhnlich unter die „Schriften nach der Begegnung mit Kant" eingereiht, was zu verstehen gibt, daß sich Schillers Behandlung ästhetischer Probleme mit seiner Lektüre der Schriften Kants änderte. Tatsächlich leitet er auch in dem genannten Text unser Vergnügen an tragischen Gegenständen aus der Theorie des Erhabenen her, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelt hatte. Dem Übermächtigen und Unendlichen der Natur, das er als Erhabenes auffaßte, hatte Kant einen doppelten Eindruck auf unser Gemüt zugesprochen. Zunächst erfahren wir angesichts dieser Urgewalt, die jeden menschlichen Maßstab übertrifft, die verschwindende Kleinheit unseres Selbst, was Furcht und Grauen erregt. Obgleich wir dieser überwältigenden Erscheinung unterliegen müssen, wird in uns eine Kraft wach, die uns nicht beugen läßt und unsere moralische Unbezwinglichkeit, ja unsere Überlegenheit über die Natur garantiert (KA 5, S. 245). Kant nannte dies die „Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen" (KA 5, S. 257), was unmittelbar auf die Deutung der Tragödie aus dem Konflikt mit dem Erhabenen verweist, die Schiller in dem genannten Essay unternahm. Jedoch hatte Kant die Sphäre des Erhabenen ausdrücklich auf die „Natur" und das „mathematisch Erhabene" beschränkt und keinen Bezug dieses Phänomens mit der Kunst erlaubt, die seiner Ansicht nach unter der Kategorie des Schönen in menschlichen Größenmaßen stand. August Wilhelm Schlegel war der Meinung, daß Kant damit das beste Resultat seiner Analyse des Erhabenen verspielt habe (AWS SW 5, S. 76). Wie René Wellek bemerkt, „paraphrasierten" Schiller und Schlegel mehr oder weniger Kants Lehre vom Erhabenen, als sie diese zur Deutung der Tragödie heranzogen und als Schlüssel für die Bestimmung unseres „Wohlgefallens an tragischen Gegenständen" verwandten.[3]

---

[2] Mit diesem Ausdruck zeigt sich die Verbindung Nietzsches nicht nur mit Schlegels Theorie der Ironie im Sinne der „Selbstvernichtung", sondern auch mit der Ironiedebatte des neunzehnten Jahrhunderts, was unter der Bezeichnung „allgemeine Ironie der Welt" noch deutlicher hervortritt.

[3] René Wellek, „Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism," in: R. Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (Yale University Press 1970), S. 124–126.

Von nun an stehen die Analysen der Tragödie in der deutschen Schule unter dem Motto eines Antagonismus von Freiheit (Mensch) und Notwendigkeit (Natur), des Besonderen und Allgemeinen, des Individuums und des Schicksals, des Endlichen und des Unendlichen. Tragödien werden als Botschaften an den Menschen über seine Stellung im Kosmos verstanden. Während für Schiller das Aufeinanderprallen von physischer Notwendigkeit und geistiger Freiheit zum Sieg des moralischen Gesetzes führt und dies die Botschaft der Tragödie ist, werden die tragischen Konflikte bei Schelling und Hegel zu Beispielen streitender Dialektik und für die sich durch den „schuldlos-schuldigen" Untergang des Protagonisten wiederherstellende Weltordnung. Für Marx entsteht die Tragödie dann, wenn eine weltgeschichtliche Form zu früh auftritt und deshalb scheitern muß, wogegen die Komödie erscheint, wenn diese Form zu spät kommt.[4] „Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt", sagt Marx in der Einleitung zur *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*: „Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie" (MX 1, S. 382).

In der frühromantischen Theorie steht der *ästhetische* Aspekt im tragischen Konflikt im Vordergrund.[5] Die Botschaft der Tragödie ist keine Theodizee der göttlichen Weltordnung, sondern die Veranschaulichung eines menschlichen Vorgangs, der mit Sieg, einem „ehrenvollen Rückzug" oder im Untergang enden kann, aber wegen des Menschlichen darin schön ist und unser „Wohlgefallen" erregt (FS 1, S. 329). Dies zeigt sich besonders in einem Phänomen, das August Wilhelm Schlegel die „idealisierende Darstellung" genannt hat. Darunter ist kein verschönerndes Idealisieren, keine „Mustersammlung aller möglichen Tugenden" zu verstehen (AWS SW 5, S. 182), keine fehlerfreie Sittlichkeit, sondern die schöne Erscheinung der Idee in kräftiger Körperlichkeit (AWS SW 5, S. 71–72, 116), die ins Übermenschliche gesteigerte Darstellung des Menschlichen (AWS SW 5, S. 136). Tragödien sind symbolische Veranschaulichungen des Kampfes von Freiheit und Notwendigkeit, Mensch und Schicksal, der um so schärfer entbrennen muß, je höher, kräftiger und mächtiger die Ausbildung des Menschlichen ist (AWS SW 5, S. 410). Für Nietzsche schließlich besteht die Botschaft der Tragödie im „Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen", das „aus dem innersten Grunde des Menschen" beim tragischen Zerschellen seiner Individualität hervorsteigt und in dessen „Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit dahinschwindet" (NIE 1, S. 29). „Wir glauben an das ewige Leben, so ruft die Tragödie" für Nietzsche

[4] Siehe Walter Hinderer, *Die Sickingen-Debatte; ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie* (Darmstadt 1974).

[5] Siehe meinen Aufsatz, „Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik", in: Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn 1988), S. 196–207.

(NIE 1, S. 108)[6], und diese überzeugt uns, daß „unter dem Wirbel der Erscheinungen", „bei dem fortwährenden Untergang der Erscheinungen", das „ewige Leben unzerstörbar weiterfließt" (NIE 1, S. 115).[7]

I.

Der Begriff der tragischen Ironie ist aus diesen metaphysischen Deutungen unmittelbar hervorgegangen und wurde wohl zum erstenmal in den Vorlesungen *Über die dramatische Kunst* verwandt, die Adam Müller im Jahre 1806 in Dresden vortrug und die noch im selben Jahr in Dresden im Druck erschienen. Müller war durch sein ganzes Leben hindurch ein Anhänger der Brüder Schlegel und verstand seine Konzeption der „dramatischen Kunst" als eine Auslegung dieser Kunstform im Schlegelschen Sinne.[8] Viele kritische Termini der damaligen Zeit fanden durch ihn größere Verbreitung, wie zum Beispiel der Begriff des „Negativen", der ja, wie aus Solger und Hegel hervorgeht, eine wichtige Komponente der Ironie ist. Müllers erste Schrift ist *Die Lehre vom Gegensatz* aus dem Jahre 1804. In ihr nimmt er sich vor, „den Begriff des Negativen nicht etwa bloß als fruchtbar und nützlich, wie es bei Kant geschehen, sondern als notwendige, alles durchdringende und umfassende Form in Philosophie, Welt und Leben einzuführen" (AM 2, S. 204).

Von dieser dialektischen Gegensatzphilosophie aus ist auch Müllers Konzeption der Ironie zu verstehen, die er hauptsächlich im Bereich des Dramas, der Komödie und dann auch der Tragödie entwickelte. „Die Wahrheit, die Heiligkeit einer großen Idee muß im Feuer der Ironie sich so gut bewähren als in der frommen, ernsten Untersuchung. Demnach wollen wir versuchen, diese beiden Erscheinungen vermittelnd darzustellen," sagt er gegen Ende der *Vorlesungen über Deutsche Wissenschaft und Literatur* (AM 1, S. 132) – eine Ankündigung, die er aber erst in den Vorlesungen *Über die dramatische Kunst* ausführte. Der dialektische Aspekt der Ironie wird darin mit der Unterscheidung von „monologischer" und „dialogischer" Lebenseinstellung entwickelt, wobei die Ironie die

---

[6] Nietzsche spricht ausdrücklich von unserer „metaphysischen Freude am Tragischen" (NIE 1, S. 108) und beteiligt sich damit an der Beantwortung der alten Aristotelischen Frage.

[7] Siehe hierzu M.S. Silk und J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge University Press 1981), besonders das Kapitel „Nietzsche and earlier German theories of tragedy" (Lessing, Kant und Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer), wo dieser Bezug Nietzsches zur transzendentalphilosophischen Deutung der Tragödie meines Wissens zum erstenmal aufgewiesen ist.

[8] Friedrich Schlegel rezensierte Müllers *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* aus demselben Jahr auf freundliche, aber sich distanzierende Weise: FS 3, S. 145–158. August Wilhelm hielt 1808 unter einem ähnlichen Titel (*Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur*) Vorlesungen in Wien, in denen er sich mit Müllers Begriff einer „vermittelnden Kritik", wie sein Bruder (FS 3, S. 146–151), kritisch auseinandersetzt: AWS SW 6, S. 159.

dialogische Form ist. Der Dichter soll uns fühlen machen, „was es sei, wenn sich Schmerz und Lust, einmal entzweit, um die Welt streiten. Unaufhörliche Blitze und Ströme von Regen müssen erfolgen, wenn ein reines Gleichgewicht in die Atmosphäre zurückkehren soll" (AM 1, S. 182). Die Ironie selbst ist für Müller die Vermittlung in diesem dialektischen Spiel. Sie erlaubt es dem Menschen, sich „im Genusse des Schönen über das Schöne noch zu erheben". Dies wird von Müller auch für das religiöse Gebiet in Anspruch genommen (AM 1, S. 239). Während der Künstler „frei von jeder ausschließenden Regel, frei von jeder unbedingten Autorität", schaffen und wachsen soll (AM 1, S. 241), darf sich der Mensch in der Ironie autorisiert fühlen, mit dem „Allerheiligsten" zu spielen (AM 1, S. 242). Natürlich besteht das Motiv dieser Handlung nicht darin, „ernste, heilige Dinge" zu zerstören; vielmehr ist hier die Absicht darauf gerichtet, „höhern Glauben, höhere Erfahrungen, einen höhern Grundsatz, kurz das Bessere an ihre Stelle zu setzen" (ebd.).

In der Ausführung seiner Idee der tragischen Ironie bezog sich Müller aber nicht auf die klassische Tragödie der Griechen, sondern die moderne des Shakespeare. Diese ist von der antiken Tragödie so grundlegend verschieden, daß für sie die Bezeichnung Tragödie eigentlich gar nicht mehr paßt, sondern besser die Benennungen „romantisches Schauspiel" oder „romantisches Trauerspiel" verwandt werden. Wir berühren hier das Thema des „Tragikomischen", einer Mischform von Tragödie und Komödie, eines „mingled drama", für das Shakespeares Bühne immer als repräsentativ angesehen worden ist. Da sich die Erörterung der tragischen Ironie zuerst am dramatischen Stil Shakespeares entzündet hat, scheint es angebracht, diese Form des Dramas zunächst genauer zu bestimmen. Die beste Definition, die sich dafür anbietet, ist das folgende Zitat aus Samuel Johnsons Essay *On Shakespeare*, der zuerst als Einleitung zu einer Shakespeare-Ausgabe von 1765 durch Johnson erschienen ist. Über die Aufhebung des Unterschieds von Komödie und Tragödie durch Shakespeare heißt es darin:

> Shakespeares Stücke sind im strengen und kritischen Sinne weder Tragödien noch Komödien, sondern Kompositionen anderer Art, die den wirklichen Zustand der irdischen Natur darstellen, wo sich Gutes und Böses, Freude und Leid finden und in mannigfaltigen Verhältnissen und in zahllosen Kombinationsweisen gemischt sind. Sie bringen den Lauf der Welt zum Ausdruck, in dem der Schaden des einen der Vorteil des andern ist, der Zecher zu seinem Wein eilt, während der Trauernde seinen Freund begräbt, Bosheit manchmal durch lustige Streiche besiegt wird, viel Unheil und viele Wohltaten planlos getan und verhindert werden. Aus diesen vermischten Absichten und Vorkommnissen wählten einige der alten Dichter, nach den vom Brauch vorgeschriebenen Gesetzen, die Verbrechen der Menschen, andere ihre Absurditäten, einige die gewichtigen Wechselfälle, andere die leichteren Begebenheiten, einige die Schrecken der Not, andere die Heiterkeit des Glücks. So erwuchsen die beiden Weisen der Nachahmung, die unter den Namen Tragödie und Komödie bekannt sind – Kompositionen, die verschiedene Ziele mit ent-

gegengesetzten Mitteln erreichen und so wenig miteinander verbunden sind, daß ich mich unter den Griechen und Römern nicht eines Autors erinnere, der beides versuchte. Shakespeare hat die Kräfte erregenden Gelächters und Leids nicht nur in einem Kopf, sondern in einer Komposition vereinigt. Beinahe alle seine Stücke sind zwischen ernsten und lächerlichen Charakteren aufgeteilt und erzeugen, in der allmählichen Entwicklung des Plans, bald Ernsthaftigkeit und Leid, bald Leichtsinn und Lachen.[9]

In bezug auf Shakespeares *King Lear* unterscheidet Müller entsprechend dieser Bestimmung Johnsons in den Vorlesungen *Über die dramatische Kunst* zwischen der „komischen Ironie des Narren" und der „tragischen Ironie des Königs" und hebt „zwei Gattungen der Ironie, die komische Ironie und die tragische" hervor (AM 1, S. 243). Der Begriff der „dramatischen Ironie" wird von diesem Kritiker generell als Verbindung komischer und tragischer Elemente interpretiert und als „Allgegenwart des Dichters" gedeutet, die auch den „Zuschauer in die höhere ironische Sphäre" einbezieht (AM 1, S. 198). Müller hatte aber mit Nachdruck darauf bestanden, daß sich die Ironie nicht einfach auf das komische Terrain zurückdrängen lasse, sondern ebenso für das tragische Gebiet Gültigkeit habe:

Im gemeinen Leben, wo man Ironie und Satire so leicht zu verwechseln pflegt, wird gewöhnlich unter der Ironie immer eine Äußerung von komischer Stimmung gemeint. Diesem ganz entgegen habe ich gezeigt, wie auch der wahre Ernst sich ironisch zeigen müsse, wie auch in der höchsten, ernsthaftesten, innigsten Hingebung an irgendeine Schönheit, sei es eine göttliche oder menschliche, das Gemüt immer seine Freiheit behaupten und diese offenbaren, wie es seine Empfänglichkeit bewahren müsse für jede neue noch so verschiedene Gestalt (AM 1, S. 240).

In den „Fragmenten über William Shakespeare", die einen wichtigen Teil dieser Vorlesungen bilden, vor allem in dem Abschnitt über „Heinrich IV. oder von dem Verhältnis des Komischen und Tragischen", hat Müller mit Nachdruck das Tragikomische als den eigentlichen Charakter der dramatischen Poesie bestimmt. Er zeigt dort, daß beide Welten, „die Welt Heinrichs IV. und Falstaffs" nebeneinander bestehen und daß „das echt Tragikomische" dramatischer Natur ist (AM 1, S. 186). „Unmäßiges Lachen und tiefe tragische Empfindungen wechseln in beschleunigter Folge" (AM 1, S. 182), und der Zuschauer vermag kaum zu sagen, „ob es Spiel und Ironie oder Ernst war, was ihn auf die Höhe des Lebens geführt", wenn „neben dem rasenden Lear die Spiele des Narren, neben dem Sterbebette Heinrichs IV. die Prahlereien und der Witz des Sir John Falstaff" ins Spiel treten (AM 1, S. 187).

Es läßt sich durchaus die Ansicht vertreten, daß August Wilhelm Schlegels Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur*, die er 1808 in Wien vortrug und die seit 1809 veröffentlicht und in fast alle Sprachen Europas übersetzt

[9] Samuel Johnson, *On Shakespeare* (New York 1960), S. 29.

wurden,[10] wenigstens zum Teil als Antwort auf Müllers *Über dramatische Kunst* von 1806 verstanden werden können. Natürlich gehen Schlegels Vorlesungen schon in ihrem Umfang und Gesichtskreis weit über das Kolleg Müllers hinaus, insofern Schlegel die gesamte Geschichte des europäischen Dramas von den Griechen bis in seine eigene Zeit mit umfassenden Kenntnissen und soliden Kunsturteilen vorführt. Aber der Bezug zu Müllers viel bescheideneren Vorlesungen ist wenigstens an drei Stellen erkennbar: im Titel; in dem ausführlichen Eingehen auf Müllers Konzeption einer „vermittelnden Kritik" (AWS SW 6, S. 159);[11] und in der scharfen Zurückweisung der Möglichkeit einer tragischen Ironie oder der Anwendung des Ironiebegriffs auf die Tragödie. Um diesen letzten Punkt geht es hier.

Das Axiom, die Ironie sei mit dem Phänomen des Tragischen unvereinbar, hat August Wilhelm Schlegel in einen Satz kondensiert, den er bei der Beschäftigung mit den Dramen Shakespeares formulierte und der lautet: „Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf" (AWS SW 6, S. 198–99). Bei Gelegenheit der Lustspiele Gozzis hatte Schlegel bereits antizipierend bemerkt:

> Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beigemischten Komischen im romantischen Drama des Shakespeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständnis ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Anteil der Phantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird (AWS SW 5, S. 366).

A.W. Schlegel teilte also den universalen Ironiebegriff seines Bruders nicht, sondern faßte die Ironie viel spezifischer als eine literarische Technik auf, die es dem Autor erlaubt, den Überschwang seiner schöpferischen Impulse auszubalancieren. Von Shakespeare, dem größten der modernen romantischen Dichter für ihn, wird dies durch die Mischung komischer und tragischer Bestandteile bewerkstelligt (AWS SW 6, S. 199). Aber der Kern von Schlegels Erklärung besteht darin, daß das Spiel der Ironie auf den komischen Kontrast, den Anteil der Komödie eingeschränkt bleibt, beim eigentlich Tragischen jedoch zu verstummen habe. August Wilhelm Schlegel ging dabei so weit, daß er die komischen Partien, in denen die Ironie wirksam sein darf, als das „Vorzimmer der Poesie" bezeichnete:

> Allein von dem eingestandenen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, gibt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Grenzscheidung

---

[10] Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburg 1929).

[11] Siehe oben die Stellungnahme Friedrich Schlegels zu Müllers „vermittelnder Kritik": S. 216[8].

zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakespeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind (AWS SW 6, S. 200, 198f.).

Mit dieser Auffassung stand August Wilhelm Schlegel der von Hegel eingenommenen Position zweifellos näher als der von seinem Bruder vertretenen Theorie. In der ironischen Betrachtungsweise erblickte Schlegel zudem eine gewisse Kälte, eine die Begeisterung auflösende Skepsis des Alters, die dem Enthusiasmus „wehe" tut (AWS SW 6, S. 197–98). Sein Gesamturteil über die Ironie bei Shakespeare lautet:

Die Ironie bezieht sich aber bei'm Shakespeare nicht bloß auf die einzelnen Charaktere, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen ... Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlenes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte (AWS SW 6, S. 198).

Dieser Standpunkt August Wilhelm Schlegels wurde von Solger einer gründlichen Kritik unterzogen, womit die Konzeption der tragischen Ironie schärferes Profil erhielt. Die Gelegenheit dazu ergab sich, als Solger im Jahre 1819 von Matthäus von Collin aufgefordert wurde, August Wilhelm Schlegels Werk für die Wiener *Jahrbücher der Literatur* zu rezensieren. Solger nutzte diesen Auftrag dazu aus, in der kurz vor seinem Tod verfaßten Rezension auch eine eingehende Darstellung seiner eigenen ästhetischen Prinzipien zu geben. In einem Brief an Tieck vom 12. Mai 1819 rechtfertigte Solger seine Kritik an Schlegel mit den Worten: „Ich habe alles, was daran irgend zu loben ist, und dessen ist genug, recht mit Nachdruck gelobt, und hoffe auch darin nicht zu viel getan zu haben. Was aber die Grundideen betrifft, so habe ich ihm beinah in allem widersprechen müssen, und habe meinen Widerspruch überall mit Gründen belegt, auch meine eignen Gedanken oft im Gegensatz gegen die seinigen entwickelt, so daß die ziemlich lang gewordene Arbeit zugleich als eine eigne Abhandlung gelten kann, was mir dem Zwecke der Jahrbücher angemessen, und immer fruchtbarer scheint als eine gewöhnliche Rezension. Ich habe die allgemeinen Begriffe des Dramatischen, des Tragischen und Komischen usw. noch einmal entwickelt, und besonders vieles über die dramatische Komposition gesagt, worüber Schlegel wirklich

bei den Auszügen, die er aus den Werken der Dichter gibt, unbegreiflich seicht hinweggegangen ist".[12]

Da aber für Solger die Ironie „das Wesen der Kunst", insbesondere der dramatischen Dichtung ausmacht, ist es eigentlich dies Thema, das sich wie ein Leitfaden durch die ausführliche Abhandlung hinzieht.[13] Indem Solger die Ironie von bloß subjektiven Kunstgriffen des Dichters abhebt und ihr eine objektive Bedeutung im Kunstwerk zuspricht, scheint er dem Ironiebegriff Friedrich Schlegels nahezustehen, wie auch häufig bemerkt worden ist.[14] Freilich vollzieht sich die Debatte in der veränderten geistigen Situation um 1820 mit anderen Akzentsetzungen. Während die Ironie zu Beginn des Jahrhunderts hauptsächlich in der erzählenden Gattung erörtert wurde, ist es jetzt das Drama, speziell die Tragödie, die auf ihre Eignung für die Ironie untersucht wird. Außerdem wird jetzt die Ironie von Solger gegen einen Vertreter der frühromantischen Schule zur Geltung gebracht.

Bereits bei der Behandlung des griechischen Dramas bringt Solger die Ironie in die Debatte und verknüpft sie mit seiner Auffassung von Ernst und Scherz, Komödie und Tragödie, Freude und Schwermut, Heiterkeit und Melancholie, die in August Wilhelm Schlegels Vorlesungen als heterogene Stimmungen aufgefaßt werden. Für Solger sind sie aufeinander bezogen, indem der „Scherz wohl ebensogut Ernst sein möchte wie der Ernst" (SO NS 2, S. 508–10). Jedenfalls läßt sich nach Solger nicht einsehen, „warum man nicht im Ernste ein behagliches Gefühl seines Wohlseins haben und recht im Ernst lustig sein könnte, und es fragt sich, ob es nicht am Ende gerade der höchste Ernst ist, wenn wir die Fehler und Irrtümer der Menschen als Produkte ihrer sinnlichen Natur betrachten, und davon unseren Verstand unterhalten und unsere Phantasie ergötzen lassen" (ebd.). Dieser Zusammenhang ist für Solger so eng, „daß eine gewisse Trauer in jeder Art von Kunst enthalten ist". „Sie erlangt die höchste Heiterkeit, indem sie sich frei über einen Schmerz erhebt; denn das Irdische muß als solches verzehrt werden, wenn wir erkennen sollen, wie das Ewige und Wesentliche darin gegenwärtig ist." (SO NS 2, S. 502). Damit ist bereits der für Solger charakteristische Ironiebegriff umrissen.[15]

---

[12] *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*, hg. von Percy Matenko (New York 1933), S. 545–654.

[13] Der Text ist mit dem Titel „Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" in Solgers *Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel*: SO NS 2, S. 493–628 enthalten. Zu Solger hier und an anderen Stellen siehe das vorzügliche Buch von Giovanna Pinna, *L'Ironia Metafisica. Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger* (Genua 1994) – ein Buch, das ich als die bislang beste Arbeit über Solger schätze und das mir von großer Hilfe gewesen ist.

[14] Oskar Walzel, „Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger", *Helicon* 1 (1938) S. 40; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 210–11; René Wellek, History of Criticism, Bd. 2: *The Romantic Age*, S. 301.

[15] Siehe oben S. 201–204.

Die von August Wilhelm Schlegel vertretene Ironie ist für Solger eine „durchaus untergeordnete und alles wieder verwirrende Ansicht“ und nur eines Dichters würdig, „dem das Tragische bloß im Ernste, das Komische nur im Scherze läge“ (SO NS 2, S. 565). Eine solche Haltung sollte man wenigstens „nicht durch den Namen Ironie adeln wollen, der schon von seinem ersten Ursprunge aus der Sokratischen Schule her einen edleren Sinn mit sich führt“ (SO NS 2, S. 565). Für Solger ist es ein Grundsatz, „daß es keine dramatische Kunst gibt ohne Ironie“, und während diese „in der alten Kunst aus den Tatsachen selbst hervorleuchtet“, ist sie bei Shakespeare „sich ganz ihrer selbst bewußt“, durchdringt sie „die ganze Anlage und Verwickelung der Beziehungen“ (SO NS 2, S. 563). Weit davon entfernt, daß die Ironie im Tragischen aufhört, ist es mit der wahren Ironie gerade umgekehrt: „diese fängt erst recht an bei der Betrachtung des Weltgeschicks im Großen“ (SO NS 2, S. 567–70).

Die von Solger umrissene „tragische Ironie“ bezieht sich auf die Tragödie wie auf die Komödie und gilt letztlich für alle Kunst überhaupt. Als aber der anglikanische Bischof Connop Thirlwall im Jahre 1833 eine Studie über Sophokles und die klassische Tragödie verfaßte und ihr den Titel *On the Irony of Sophocles* gab, verwandte er den Begriff der tragischen Ironie in jenem spezifischen, auf die Tragödie bezogenen Sinne, den er in der Literarkritik seitdem besitzt. Der erste Satz der Abhandlung zeigt deutlich, daß sich Thirlwall über seine Neuerung im klaren war: „Some readers may be a little surprised to see irony attributed to a tragic poet“ (TH, S. 483).[16] Ob Thirlwall dabei unter dem Einfluß der Ironie-Debatte in Deutschland stand, ist schwer zu entscheiden, aber durchaus wahrscheinlich.[17] Im Jahre 1825 hatte er Schleiermachers Studie über das Lukasevangelium übersetzt und mit einer Einleitung über die neuere Bibelkritik versehen,[18] und noch im selben Jahr hatte er Tiecks *Die Gemälde* und *Die Verlobung* übertragen, die er mit einer Einführung in die damalige deutsche Literatur veröffentlichte.[19] Bei seinem Interesse für das deutsche Geistesleben ließ Thirlwall aber kritischen Sinn nicht vermissen. So nannte er Hegel „to say the least, one of the most impudent of all literary quacks“.[20] Thirlwall hat auch in Zusammenarbeit mit Augustus William Hare die *Römische Geschichte* von Niebuhr übersetzt.[21]

Im Jahre 1829 hatte der Altphilologe Welcker im *Rheinischen Museum* eine neue Interpretation des Ajax von Sophokles veröffentlicht, in der die Sprache des

---

[16] Connop Thirlwall, „On the Irony of Sophocles,“ in: *The Philosophical Museum* 2 (1833), S. 483–536.

[17] John Connop Thirlwall Jr., *Connop Thirlwall. Historian and Theologian* (London 1936). S. 63.

[18] F.D.E. Schleiermacher, *A Critical Essay on the Gospel of St. Luke* (London 1825).

[19] Ludwig Tieck, *The Pictures and the Betrothing* (London 1825).

[20] John Connop Thirlwall Jr., *Connop Thirlwall*, S. 48.

[21] Der erste Band der *Roman History* erschien 1828, der zweite 1831, der dritte wurde nicht vollendet.

Helden, besonders seine berühmte Rede, auf eine damals noch ungewöhnliche Weise als ambiguöse Sprechweise ausgelegt wurde. Diesen Aufsatz bezeichnete Thirlwall als „einen der wertvollsten Beiträge, die bislang zum Studium des griechischen Dramas gemacht worden sind" (TH, S. 515). Thirlwalls eigener Aufsatz erschien im zweiten Band der kurzlebigen Zeitschrift *Philological Museum* und wurde später in dem Sammelband *Remains Literary and Theological* von 1878 nachgedruckt. Seine Bedeutung wurde dort mit folgenden Worten vorgeführt: „Dieser Essay, Thirlwalls bester Versuch in den belles lettres, war die erste englische Beachtung eines Themas, das den Frühromantikern teuer war – der romantischen Ironie, das heißt einer Ironie, die den Künstler zu einem Reformer macht, indem sie ihn über die Fehler und Torheiten seines Zeitalters erhebt."[22] Der Text beschäftigt sich mit der Sophokleischen Tragödie. Thirlwall war sich darüber im klaren, daß sein Gesichtspunkt über die klassische Altertumsforschung hinausging, und er gestand zu: „Hat man einmal eingeräumt, daß keine Absicht oder kein Gedankenzug den tragischen Dichtern der Griechen zugesprochen werden kann, der nicht schon von Aristoteles bemerkt wurde, dann muß sich dieser kleine Essay damit begnügen, das Schicksal des größten Teils jener Werke zu teilen, die in neuerer Zeit über die griechische Tragödie geschrieben wurden, und als müßiger Traum gelten" (TH, S. 534). Auch rechnete er mit dem Einwand, „daß die Idee der tragischen Ironie, die wir in den vorhergehenden Beispielen zu veranschaulichen versucht haben, eine moderne ist, die wir, anstatt sie in Sophokles zu finden, ihm aufgezwungen haben" (TH, S. 535).

Entgegen diesen skeptischen Erwartungen hat Thirlwalls Arbeit in England Epoche gemacht und wurde als „landmark in the history of dramatic criticism" bezeichnet.[23] Thirlwall unterscheidet drei grundlegende Formen der Ironie: *verbal irony, dialectic irony* und *practical irony*, von denen die erste, im Sinne der klassischen Rhetorik, einen Kontrast zwischen dem Gemeinten und dem Gesagten zum Ausdruck bringt, während sich die dialektische Ironie hauptsächlich auf die in den Platonischen Dialogen verwandte Gesprächsform bezieht, bei der sich die Ironie nicht so sehr in vereinzelten Abschnitten bekundet, sondern die gesamte Gedankenführung durchdringt. Die praktische Ironie aber wird als die umfassendste Art angesehen. Sie äußert sich im Leben insgesamt, in Individuen wie auch in der Geschichte von Staaten und Institutionen, wenn Augenblicke

---

[22] John Connop Thirlwall Jr., *Connop Thirlwall*, S. 63.

[23] G.G. Sedgewick, *Of Irony, Especially in Drama* (Toronto 1935), S. 20. Sedgewick hat den Einfluß der Studie Thirlwalls verfolgt und verweist inbesondere auf Lewis Campbell, *Sophocles* (1871), Bd. 1, S. 112; *A Guide to Greek Tragedy* (1891), S. 213; *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare* (1904), S. 170; ferner auf Arthur Sidgwick, *On Some Forms of Irony* (Cornhill 1907). – Siehe auch Alan R. Thompson, *The Dry Mock. A Study of Irony in the Drama* (Berkeley 1948), S. 143.

größten Wohlstandes dem Absturz ins verderbenbringende Unglück vorangehen (TH, S. 487), oder wenn ein Richter zwei miteinander streitenden Parteien eine ruhige, respektvolle, unparteiliche Aufmerksamkeit zeigt, da er weiß, daß Recht und Wahrheit auf keiner Seite ausschließlich liegen (TH, S. 489).

Diese praktische Ironie ist für Thirlwall die Basis für die tragische Ironie. Der dramatische Dichter wird von ihm als Schöpfer einer kleinen Welt angesehen, einer Welt, in der er mit absoluter Macht über das Schicksal jener imaginären Gestalten herrscht, denen er Leben und Atem nach einem von ihm gewählten Plan leiht: „Über dieser Sphäre steht er selbst aber erhaben da. Das Auge, mit dem er seinen Mikrokosmos und die Geschöpfe, die sich in ihm bewegen, betrachtet, ist nicht das menschlicher Freundschaft, noch brüderlicher Güte oder tätiger Liebe, sondern dem ähnlich, mit dem die unsichtbare Macht, die das Schicksal der Menschen regiert, nach ihren Vorstellungen die Welt und ihre Vorgänge anschaut" (TH, S. 491).

In diesem Gegensatz zwischen dem Individuum mit seinen Hoffnungen, seiner Furcht, seinen Wünschen und Unternehmungen auf der einen Seite und den Einwirkungen der dunklen, unbeugsamen Schicksalsmacht auf der anderen liegt die eigentliche Sphäre der tragischen Ironie, wie sie von Sophokles gestaltet wurde. Als deutlichstes Beispiel für das Wirken der tragischen Ironie wird *Oedipus Rex* vorgestellt, wo die feineren Anklänge der Ironie darin bestehen, „daß der Dichter die Handlung so aufgebaut hat, daß die nachfolgenden Stufen der Enthüllung aus Vorgängen erwachsen, die entweder die trügerische Sicherheit des Oedipus ins schärfste Licht rücken, oder die Tendenz haben, sein Vertrauen zu nähren und seine Furcht zu beschwichtigen" (TH, S. 499). Das wichtigste Resultat dieses Aufsatzes besteht zweifellos darin, daß die tragische Ironie hier ihre Definition gefunden hatte und von nun an einen Terminus der Literaturkritik bildet.

II.

Obwohl der Begriff der tragischen Ironie zu dieser Zeit beträchtliche Verbreitung erfuhr, ist man dennoch erstaunt, daß er ebenfalls von Hegel verwandt wurde. Es handelt sich dabei um die Bestimmung der Sokratischen Ironie in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, wo Hegel darlegt, diese sei etwas ganz anderes als die Ironie der Romantiker, nämlich „Manier der Konversation", „gesellige Heiterkeit", und nicht „jenes negative Verhalten" „nicht Hohngelächter, noch die Heuchelei, es sei nur Spaß mit der Idee" (HEG 18, S. 461). An dieser Stelle spricht Hegel auch von der „*tragischen* Ironie" des Sokrates, aber nicht von einer Ironie, die Sokrates selbst ausübte, sondern in der er sich selbst befangen und verstrickt fand. Hegel erblickt diese in dem „Gegensatz seines subjektiven Reflektierens gegen die bestehende Sittlichkeit" (ebd.). Diese kompakte Feststellung: „Gegensatz seines subjektiven Reflektierens gegen die bestehende Sittlich-

keit" wird an anderen Stellen seiner Schriften und Vorlesungen breiter ausgeführt. In den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* heißt es zum Beispiel, daß zur Zeit des Peloponnesischen Krieges in Sokrates „das Prinzip der Innerlichkeit, der absoluten Unabhängigkeit des Gedankens in sich, zum freien Aussprechen gelangt ist" (HEG 12, S. 328). Dies bedeutet, daß Sokrates lehrte, „daß der Mensch in sich zu finden und zu erkennen habe, was das Rechte und das Gute ist, und daß dies Rechte und Gute seiner Natur nach allgemein sei" (HEG 12, S. 329). Damit wurde Sokrates „der *Erfinder* der Moral". Denn der moralische Mensch ist nicht jener, „welcher bloß das Rechte will und tut" – „Sittlichkeit" haben die Griechen vor Sokrates gehabt –, „sondern der, welcher das Bewußtsein seines Tuns hat" (ebd.). Dieser Unterschied, den Hegel als einen Unterschied zwischen Sittlichkeit und Moral ansieht, ist bei einer früheren Gelegenheit bereits in Erscheinung getreten, als nämlich Hegel die „unbefangene Sitte" mit den Worten der Antigone erläuterte: „Die ewigen Gesetze der Götter sind, und niemand weiß, woher sie gekommen."[24]

Im Gegensatz zu dieser „naiven" Sehweise hatte Sokrates aber, nach Hegels Ansicht, das „Subjekt als entscheidend gegen Vaterland und Sitte gesetzt". Diese „aufgehende innere Welt der Subjektivität" führte zu einem „Bruch mit der Wirklichkeit". Zwar erfüllte Sokrates „seine Pflichten als Bürger", aber nicht dem „bestehenden Staat und dessen Religion" zuliebe, sondern aufgrund seiner „Gedankenwelt". Platon verbannte später aus seinem Idealstaat Homer und Hesiod, „die Urheber der religiösen Vorstellungsart der Griechen", und verlangte eine geistige Vorstellung von dem, „was als Gott verehrt werden soll" (HEG 12, S. 329). Das Sokratische Prinzip erwies sich damit für Hegel „als revolutionär gegen den athenischen Staat". Hegel sieht dann auch konsequent im Todesurteil über Sokrates

> die hohe Gerechtigkeit, daß das athenische Volk seinen absoluten Feind verurteilt, als auch das Hochtragische, daß die Athener erfahren mußten, daß das, was sie im Sokrates verdammten, bei ihnen schon feste Wurzel gefaßt hatte, daß sie ebenso mitschuldig oder ebenso freizusprechen seien (HEG 12, S. 330).

Auch in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* wird das Schicksal des Sokrates in diesem Sinne als ein im wesentlichen „tragisches" gezeichnet und genauer angegeben, worin Hegel das Wesen des Tragischen erblickt. Dazu sind zwei Kriterien erforderlich. Das Unglück, das ein Individuum befällt, muß von diesem „unschuldig" verursacht und gleichzeitig „vernünftig", d. h. „durch den Willen des Subjekts, durch seine Freiheit hervorgebracht" sein (HEG 18, S. 446). Der Mensch, der ein tragisches Unglück erfährt, muß „selbst die Schuld haben an

[24] Siehe unten, S. 160.

seinem Unglück", und die Macht, die gegen ihn auftritt, muß ebenso wie dieser Mensch „sittlich berechtigt sein". Bloße „Naturmacht" oder die „Macht eines tyrannischen Willens" reichen dazu nicht aus. Es müssen vielmehr im „wahrhaft Tragischen" zwei „berechtigte, sittliche Mächte von beiden Seiten es sein, die in Kollision kommen" (HEG 18, S. 447). Im Falle des Sokrates ist die eine Macht „das göttliche Recht, die unbefangene Sitte"; die andere „das ebenso göttliche Recht des Bewußtseins, das Recht des Wissens" – „das allgemeine Prinzip der Philosophie für alle folgenden Zeiten": „Diese zwei Prinzipien sind es, die wir im Leben und in der Philosophie des Sokrates gegeneinander in Kollision treten sehen." Was sich hier ereignet ist nicht bloß das individuelle Schicksal des Sokrates, „sondern es ist die Tragödie Athens, die Tragödie Griechenlands" (ebd.).

Ob dies Schema Sokrates gerecht wird, ist hier nicht von Relevanz, wo es darauf ankommt, daß dies das Schema für Hegels Konzeption der tragischen Ironie und zugleich seiner Dialektik ist. Hier wird wiederum sichtbar, wie eng die Ironie mit Hegels eigener Philosophie verknüpft ist.[25] Dies zeigt sich ebenfalls bei anderen Gestalten, die Hegel als Manifestationen echter Tragödie anführt und unter denen die Antigone des Sophokles sicher die prominenteste ist. Wir begegnen ihr zum Beispiel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* im Zusammenhang einer nach Mann und Frau aufgeteilten Pflichtenlehre. Der Mann hat hiernach „sein wirkliches substanzielles Leben im Staate, der Wissenschaft und dergleichen", die Frau aber in der „Familie", wobei sie in der „*Pietät* ihre sittliche Gesinnung hat" (HEG 7, S. 319). Hegel führt an dieser Stelle als Beispiel für die Pietät die Sophokleische Antigone an, eine der „erhabensten Darstellungen derselben", die hier „vorzugsweise als das Gesetz des Weibes ausgesprochen" ist. Es handelt sich um ein „Gesetz der empfindenden subjektiven Substantialität, der Innerlichkeit". Hier hat die Innerlichkeit „noch nicht ihre vollkommene Verwirklichung erlangt", die sie erst durch Sokrates erfährt. Antigone bezieht sich deshalb noch auf das „Gesetz der alten Götter, der unterirdischen, als ewiges Gesetz, von dem niemand weiß, von wannen es erschien". Das der Pietät der Familie gegenüberstehende Gesetz ist das „Gesetz des Staates", durch Kreon verkörpert. Bei diesem Gegensatz von Familie und Staat haben wir

[25] Zu Hegels Konzeption der Tragödie siehe Otto Pöggeler, „Hegel und die griechische Tragödie", in: *Heidelberger Hegel-Tage 1962*, hg. von Hans-Georg Gadamer (Hegel-Studien Beiheft 1, Bonn 1964), S. 285–306; Klaus Düsing, „Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel", in: *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804–1806)*, hg. von Christoph Jamrne und Otto Pöggeler (Bonn 1988); S. 55–82; und Giovanna Pinna, „Kann Ironie tragisch sein? Anmerkungen zur Theorie des Tragischen in Hegels Solger-Rezension", in: *Die ‚Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik'. Hegels Berliner Gegenakademie*. Hg. von Christoph Jamme (Stuttgart 1994), S. 284–304.

also wieder einen absoluten Gegensatz wie bei Sokrates vor uns – einen „Gegensatz, der der höchste sittliche und darum der höchste tragische und in der Weiblichkeit und Männlichkeit daselbst individualisiert ist" (ebd.).

In den *Vorlesungen über die Ästhetik* hat Hegel diese Kollision von Pflichten im Fall der Antigone etwas ausführlicher analysiert. Er sagt dort:

Von dieser Art z. B. sind die Interessen und Zwecke, welche sich in der *Antigone* des Sophokles bekämpfen. Kreon, der König, hat als Oberhaupt der Stadt das strenge Gebot erlassen, der Sohn des Ödipus, der als Feind des Vaterlandes gegen Theben herangezogen war, solle die Ehre des Begräbnisses nicht haben. In diesem Befehl liegt eine wesentliche Berechtigung, die Sorge für das Wohl der ganzen Stadt. Aber Antigone ist von einer gleich sittlichen Macht beseelt, von der heiligen Liebe zum Bruder, den sie nicht unbegraben den Vögeln zur Beute kann liegenlassen. Die Pflicht des Begräbnisses nicht zu erfüllen, wäre gegen die Familienpietät, und deshalb verletzt sie Kreons Gebot (HEG 13, S. 287).

Aufgrund dieser Dialektik ist die *Antigone* des Sophokles für Hegel eines der „allererhabensten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten" (HEG 14, S. 60). Hier ist alles „konsequent": „das öffentliche Gesetz des Staats und die innere Familienliebe und Pflicht gegen den Bruder stehen einander streitend gegenüber"; von Antigone, dem „Weib", wird die Familienpietät, von Kreon, dem Mann, die „Wohlfahrt des Gemeinwesens" vertreten; das Gesetz, das jedem den Tod ankündigt, der Polyneikos, dem Feind der Stadt, die Ehre eines Begräbnisses zuteil werden läßt, wird von Antigone übertreten, die „als Schwester die heilige Pflicht der Bestattung" vollbringt, „nach der Pietät ihrer Liebe zum Bruder". Sie beruft sich dabei auf das „Gesetz der Götter", aber die Götter, die sie anruft, sind „die unteren Götter des Hades", d. h. „die inneren der Empfindung, der Liebe, des Blutes, nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewußten Staats- und Volkslebens" (ebd.).

In seiner Bewunderung dieser Tragödie läßt sich Hegel zu immer neuen Beobachtungen hinreißen. Die „vollständigste Art" einer dialektischen Entwicklung ergibt sich dann, „wenn die streitenden Individuen" so gegeneinander auftreten, daß sie „in der Gewalt dessen stehen, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten" (HEG 15, S. 549). Antigone steht in der Staatsgewalt Kreons, was noch dadurch unterstrichen wird, daß sie als Tochter des Ödipus selbst „Königstochter" ist und als Braut Haimons, Kreons Sohn, zur regierenden königlichen Familie gehört. Sie müßte also dem Gebot des Fürsten nach Hegel „Gehorsam zollen". Andererseits müßte Kreon, selbst Gatte und Vater, „die Heiligkeit des Bluts respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft". So werden beide „an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise eigenen Daseins gehört" (ebd.). Hegel sagt: „von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir nach dieser Seite die

Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk" (HE 15, S. 550). Freilich hat er sich inzwischen so weit vom Text der Tragödie fortbewegt, daß es ihm nur noch um das dialektische Schema geht, das er dieser Tragödie aufstülpt. Tragödien werden ihm zu Werken „des sittlichen Verstehens und Begreifens", zu „ewigen Mustern des sittlichen Begriffs" (HEG 17, S. 132–33), und zwar im Sinne eines Begriffs der „Sittlichkeit", den er selbst aufgestellt hat. Es ist dabei indikativ, daß eine der beiden Mächte in der Krise der Kollision immer der Staat ist und dieser immer als helles Bewußtsein charakterisiert wird. In den beiden Fällen, die hier angeführt sind, handelt es sich aber, wenn man die Ankläger des Sokrates und den Usurpator Kreon ins Auge faßt, um ziemlich minderwertige Repräsentanten des Staates, die erst von Hegel aufstilisiert werden müssen, damit das dialektische Gleichgewicht zustandekommt. Tragödien werden zu Sinnbildern weltgeschichtlicher Gerechtigkeit, d. h. Hegelscher Dialektik. Antigone repräsentiert die „unteren Götter" des Blutes, des Empfindens und der Emotionen; Kreon die „sittliche Macht", das „Gesetz des Staates", die „Autorität der Regierung", die „hellen Götter" der Vernunft:

> Jede dieser beiden Seiten verwirklicht nur die eine der sittlichen Mächte, hat nur die eine derselben zum Inhalt. Das ist die Einseitigkeit, und der Sinn der ewigen Gerechtigkeit ist, daß beide Unrecht erlangen, weil sie einseitig sind, aber damit auch beide Recht (HEG 17, S. 133).

Daß beide, Sokrates und Antigone, sich für ihre Taten als schuldig bekannten, scheint für Hegel außer Frage zu stehen. Gerade deshalb erblickt er in der Antigone „die herrlichste Gestalt, die je auf Erden erschienen" (HEG 18, S. 509).

Auf diese dialektischen Gesichtspunkte bei der Interpretation der Tragödie kommt es hier jedoch nicht vornehmlich an. Vielmehr geht es darum, daß das „Tragische" und die „Tragödie" in diesem „wahrhaften" und ausgebildeten Sinne der ausgleichenden Gerechtigkeit eo ipso tragische *Ironie* sind und eigentlich gar nicht dieser Bezeichnung bedürfen, die Hegel dennoch gelegentlich anbringt. Der terminus technicus dafür heißt bei ihm „Versöhnung", tragische Versöhnung, und die Ironie dabei besteht darin, daß es bei solch zugespitzten absoluten Gegensätzen überhaupt zu einer Versöhnung kommt. Diese Versöhnung braucht aber nicht, wie in dem Beispiel *Antigone*, nur im Untergang des Protagonisten zu bestehen, mit dem sich die Ordnung wiederherstellt. Sie kann sich auch in einer Verklärung des tragischen Helden vollziehen, wie wir dies in *Ödipus auf Kolonos* vor Augen haben, womit der Gipfel der tragischen Ironie erreicht ist. Es ist nun von Wichtigkeit, daß alle hier versammelten Gesprächspartner – Hegel, Schelling, die Brüder Schlegel und auch Solger – in diesem Punkt übereinstimmen, und diesem werden sich auch Kierkegaard und Nietzsche noch anschließen. Um dies zu zeigen, soll mit Friedrich Schlegel der Anfang gemacht werden.

Von dessen Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* von 1795–97 ist diese Sehweise der Tragödie wohl ausgegangen (FS 1, S. 206–231), die Schiller mit Bezug auf Schlegel bereits in dem Xenion „Die höchste Harmonie" von 1796 mit den Versen verspottete:

> Ödipus reißt sich die Augen aus, Jokaste erhängt sich,
> Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst.

In seinen späteren Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur* unterscheidet Schlegel mehrere Arten des tragischen Ausgangs und führt für den Typ der „Versöhnung" unter den Alten „herrliche Beispiele" an, vor allem die *Eumeniden* des Aischylos und den *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles. Während in der Trilogie des Aischylos der „ganze Abgrund aller Leiden und Verbrechen" mit dem „versöhnenden Gefühl der endlichen Lossprechung der Unglücklichen, durch einen mildernden Götterspruch" abschließt, zeigt die Tragödie des Sophokles den Tod des blinden Greises nach langem Leiden als „Hingang zu den versöhnenden Göttern" in solch schönem Licht, „daß er uns nur das Gefühl einer sanften, mehr wehmütigen als schmerzlichen Rührung hinterläßt". Schlegel fügt dort hinzu: „Auflösungen dieser Art sind auch sonst bei den Alten und bei den Neuen häufig, nur selten so groß und schön, wie die angeführten" (FS 6, S. 283).

August Wilhelm Schlegel, der die Möglichkeit einer tragischen Ironie strikt verneint hatte, erblickt einen „tiefen und geheimnisvollen Sinn" in dem dramatischen Szenenwechsel, wonach der „geplagte, abgemüdete Ödipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet", nachdem sein „Unglück" darin bestanden hatte, „unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das getan zu haben, wovor allen Menschen schaudert" (AWS SW 5, S. 121). Indem er sich ebenfalls auf den Ödipus auf Kolonos bezieht, ist dies für Schelling der höchste Moment im Kampf von Notwendigkeit und Freiheit, wenn der tragische Held einwilligt, „willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im Verlauf seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen" (SCHE 5, S. 696–97). Für Hegel schließlich besteht der eigentlich „schöne" Aspekt dieser Tragödie in der „innerlichen Aussöhnung" des Ödipus, „welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinstreift": „Diese Verklärung im Tode ist seine und unsere erscheinende Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber" (HEG 15, S. 551). Es ist die antike „Herstellung des Bewußtseins aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses sittlichen Gehaltes selber" (HEG 15, S. 552). Auf dieser Konzeption der „Versöhnung" beruht auch Solgers Bestimmung der tragischen Ironie, obgleich bei ihm die Verneinung, die „Nichtigkeit" und das „Vergehen" so stark betont sind, daß die Verklärung des Untergangs und die sich damit herstellende „Versöhnung" kaum

noch sichtbar werden können.[26] Das hat auch Kierkegaard bemerkt, als er zu der Feststellung kam, daß Solger zwar das „spekulative Moment" der „Negation der Negation" habe, also den Übergang zum Positiven, daß aber vor seinen Augen ein so dichter Schleier hängt, „daß er die Affirmation nicht mehr erblickt" (KI I, S. 328). So stand Hegel mit seiner Konzeption der tragischen Ironie, die das Modell seiner Dialektik ist, den Frühromantikern eigentlich viel näher als Solger, ohne daß ihm dies freilich bewußt gewesen ist.[27]

Der Text Solgers, auf den sich Kierkegaard hier stützt, ist dessen Rezension von August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, insbesondere der Abschnitt, in dem Solger uns anweist, den „Grund unsers Wohlbehagens" in den „Unvollkommenheiten selbst" zu suchen (SO NS 2, S. 512):

> Wir sehen die Helden irre werden an dem Edelsten und Schönsten in ihren Gesinnungen und Gefühlen, nicht bloß in Rücksicht des Erfolgs, sondern auch ihrer Quelle und ihres Wertes, ja wir erheben uns an dem Untergange des Besten selbst, und nicht bloß, indem wir uns darauf in eine bessere Hoffnung flüchten. Und wiederum erfreut uns in der Komödie dieselbe Nichtigkeit der menschlichen Dinge, indem sie uns vorkommt wie das, worauf wir ein-für-allemal angewiesen sind (SO NS 2, S. 513).

Zwar hatte Solger gleichzeitig darauf bestanden, daß „die Ironie uns über alles erhöbe" (SO 2, S. 514). Aber für Kierkegaard hatte er diese Erhebung nicht genau genug bestimmt, sondern alles dabei belassen, daß die Tragödie „die Nichtigkeit des Großen zeigt gleich wie die Komödie die Nichtigkeit des Geringen" (KI I, S. 327).[28]

In einer langen Anmerkung zur „dramatischen Ironie" führt Kierkegaard aus, daß es auch eine „Ironie der Natur" gibt, die in das Fach der dramatischen Ironie gehöre. Das ist nicht so zu verstehen, als ob die Ironie selbst in der Natur liege oder daß die Natur sich mit Bewußtsein wie eine „lebendige Person" verstelle, denn dazu ist die Natur „zu natürlich und allzu naiv" (KI I, S. 259). Diese Ironie

---

[26] Siehe vorliegender Text, S. 201–204 und 220 f., bes. 301–02.

[27] In dem Aufsatz „Hegel und die griechische Tragödie" (S. 298) betont auch Pöggeler, daß Hegel ebenfalls daran Anstoß nahm, daß die Idee sich bei Solger „vernichtet", sobald sie Erscheinung und Existenz wird; er weist aber gleichzeitig auf Goethe hin, der gegen Hegels Deutung der Antigone geltend machte, es ginge hier gar nicht um den Gegensatz von Staat und Familie, sondern es handele sich um einen Konflikt, „der keine Auflösung zuläßt" (am 28.3.1827 in einem Gespräch mit Eckermann).

[28] Kierkegaards eigene Bestimmung des Tragischen findet sich in der Abhandlung *Der Widerschein des antik Tragischen in dem modern Tragischen* aus dem ersten Teil von *Entweder/Oder* (KI EO 1, S. 147–176). Kierkegaard entwirft dort eine moderne Antigone, um darin das „wahrhaft Tragische" zum Ausdruck zu bringen. Dieser Entwurf hat autobiographische Anklänge und führt aus dem Zusammenhang der Ironie hinaus.

besteht nur für den, „der ein Auge für sie hat" und dem es so scheint, als vertraue die Natur ihm „ihren Kummer und ihr Leid an". Kierkegaard verweist auf den romantischen Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert und seine *Symbolik des Traums*, der „eine Fülle solcher ironischer Züge in der Natur zur gefälligen Auswahl" anbietet. Schubert bemerkt, daß die Natur in tiefem Spotte „Klage mit Lust, Fröhlichkeit mit Tränen wunderlich paart, gleich jener Naturstimme, der Luftmusik auf Ceylon, welche im Tone einer tiefklagenden, herzzerschneidenden Stimme, furchtbar lustige Menuetten singt".[29] Schubert führt noch andere „ironische Zusammenstellungen der am weitesten voneinander entfernten Gegensätze" an:

> Unmittelbar auf den vernünftigen gemäßigten Menschen, folgt in der Ideenassoziation der Natur der tolle Affe, auf den weisen, keuschen Elephanten das unreine Schwein, auf das Pferd der Esel, auf das häßliche Kamel die schlanken Reharten, auf die mit dem gewähnlichen Los der Säugetiere unzufriedne, dem Vogel nachäffende Fledermaus, folgt in verschiedener Hinsicht die Maus, die sich kaum aus der Tiefe herauswagt.[30]

Eine derartige Betrachtung der Natur ist wesentlich „romantischer" Art, führt Kierkegaard aus, und der klassischen Sehweise fremd. Er erläutert dies mit der mythologischen Interpretation des Echos, das von den Griechen mit einer „freundlichen Nymphe" verkörpert wurde, wogegen das Echo in der Mythologie des Nordens, wo die Natur „von wilden Klageschreien widerhallt", ein „Troll", d. h. ein Zwerg ist und das Echo als „Zwergmund" bezeichnet wird. Diese „Ironie der Natur" wird also von einem bestimmten Bewußtsein wahrgenommen, es ist dazu ein „humoristisches Individuum" vonnöten und tritt für Kierkegaard erst durch eine „Betrachtung der in der Welt waltenden Sünde" zutage (KI I, S. 260). Hier zeigt sich bei Kierkegaard deutlich die Assoziation von Christentum-Romantik-Norden und Heidentum-Klassik-Süden, also eine Kombination von weltanschaulichen, geographischen und chronologischen Anschauungsweisen, die für das Selbstverständnis der Romantik von Wichtigkeit war.

Für Nietzsche dagegen war die Assoziation der Griechen mit dem Tragischen und der Tragödie so stark, daß er sich nicht mit dem von Hegel und den Romantikern aufgestellten Sokratesbild und deren Deutung der Tragödie begnügte, sondern darüber hinweg in einen vor-Sokratischen Bereich der Geschichte zurückwollte, in dem er das eigentlich „tragische Zeitalter" der Griechen und eine „tragische Weltanschauung" verwirklicht sah.[31] Was aber die Deutung der grie-

---

[29] G.H. Schubert, *Die Symbolik des Traumes* (Bamberg 1821), S. 38.

[30] G.H. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, S. 41.

[31] *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, in: KSA 1, S. 799–872. Siehe das folgende Kapitel.

chischen Tragödie im spezifischen Sinne anbetrifft, so hat er diese auch an der Ödipusgestalt des Sophokles entwickelt, obwohl eigentlich Aischylos wegen dessen „Härte" für ihn der bevorzugte Tragödiendichter war. Nietzsche verwendet hier nicht die Bezeichnung tragische Ironie, aber das Phänomen derselben ist deutlich in seiner Deutung vorhanden. Sophokles war Dichter und zugleich „religiöser Denker" –

> als Dichter zeigt er uns zuerst einen wunderbar geschürzten Prozeßknoten, den der Richter langsam, Glied für Glied, zu seinem eigenen Verderben löst; die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Lösung ist so groß, daß hierdurch ein Zug von überlegener Heiterkeit über das ganze Werk kommt, der den schauderhaften Voraussetzungen jenes Prozesses überall die Spitze abbricht. Im *Oedipus auf Kolonos* treffen wir diese selbe Heiterkeit, aber in eine unendliche Verklärung emporgehoben; dem vom Übermaße des Elends betroffenen Greise gegenüber, der allem, was ihn betrifft, rein als *Leidender* preisgegeben ist – steht die überirdische Heiterkeit, die aus göttlicher Sphäre herniederkommt und uns andeutet, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Aktivität erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Tichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. So wird der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozeßknoten der Oedipusfabel langsam entwirrt – und die tiefste menschliche Freude überkommt uns bei diesem göttlichen Gegenstück der Dialektik (KSA 1, S. 66).

III.

Die Bezeichnung „welthistorische Ironie" oder „Weltironie" ist als Steigerung des Begriffs tragische Ironie zu verstehen und so aufzufassen, daß sich das Geschehen der tragischen Bühne auf der Bühne der Welt in vergrößertem Maßstab darstellt. Die Ironie wird damit zum Kennzeichen des Weltgeschehens im ganzen und dieses rückt unter die generelle Herrschaft der Ironie. Ein neues Selbstverständnis und Wirklichkeitsbewußtsein ist mit dem Auftreten der Weltironie unmittelbar verbunden, insofern alle Geschehnisse sub specie ironiae aufgefaßt werden. Natürlich suggeriert dieser Ausdruck nicht, daß diese Ironie dem Weltgeschehen objektiv zugrundeliegt, sondern besagt lediglich, daß es ein Bewußtsein gibt, dem das Weltgeschehen auf ironische Weise erscheint oder ironisch von ihm interpretiert wird – ebenso wie Kant das Erhabene nicht in der Natur als vorgegeben, sondern als vom menschlichen Bewußtsein erzeugt ansah (KA 5, S. 246)[32]; wie Novalis die musikalischen Laute der Natur nicht als in der Natur existierend, sondern als im menschlischen Bewußtsein hervorgerufen in-

---

[32] „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns" (KA 5, S. 246).

terpretierte (NO 2, S. 573–74);[33] und wie Kierkegaard und Schubert die Ironie der Natur nicht als dort vorhanden, sondern als vom ironischen Subjekt erblickt bezeichneten (KI, S. 259).

Zuerst läßt sich der Ausdruck „Weltironie" in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* nachweisen. Er ergibt sich aus Jean Pauls universaler Sehweise des Humors, der bei den großen Repräsentanten eines totalen Humors – Gozzi, Sterne, Voltaire, Rabelais – nie auf einzelne Begebenheiten und „Zeitanspielungen" beschränkt ist, sondern sich als „Welt-Humor" auf die „große Antithese des Lebens" insgesamt bezieht (JP 1, S. 126). Es handelt sich um einen „höhern komischen Weltgeist", nicht um eine Denunziation von einzelnen Begebenheiten. Wir finden ihn bei Shakespeare, der unter den Masken seiner Narren eine „Welt-Verlachung" treibt; in Cervantes, „dessen Genius zu groß war zu einem langen Spaße über eine zufällige Verrückung und eine gemeine Einfalt"; und bei Swift, der hoch vom Tarpejischen Felsen den „Geist des Menschengeschlechts" hinunterwirft (JP 1, S. 126). In Analogie zu diesem Welt-Humor entwickelt Jean Paul die Idee einer „Welt-Ironie", die gemäß dem Unterschied zwischen Humor und Ironie, weniger emotional und mehr intellektuell als der Welt-Humor ist. So wie der Welt-Humor sich über einzelne Torheiten erhebt und die ganze Welt im „Hohlspiegel" ansieht, geht die Ironie über einzelne Irrtümer hinaus und schwebt, „singend und spielend", „gleich einer Flamme" über „allem Wissen" (JP 1, S. 156).

Nach dem von Hegel über die tragische Ironie Geäußerten wird man nicht erstaunt sein, auch bei ihm dem Phänomen der Weltironie zu begegnen. Die Bezeichnung findet sich in dem hier schon mehrmals herangezogenen Abschnitt aus seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in dem er die Sokratische Ironie erläutert und zu dem Begriff der „tragischen Ironie" in dem oben gekennzeichneten Sinne[34] geführt wird. Die Sokratische Methode selbst mußte „nach ihrer Natur dialektischer Weise" sein, so führt Hegel dort aus (HEG 18, S. 456). Sie mußte im engeren, spezifischen Sinne „Konversation" sein, und dabei jeden bei irgendeiner Veranlassung zum „Nachdenken über seine Pflichten" bringen. Dabei nahm Sokrates die vorgefaßten Meinungen seiner Gesprächspartner zunächst als bare Münze, brachte diese dann aber durch sein kritisches Fragen zum Einsturz, bis das Konkrete und Wahre aus ihnen hervortrat. In diesen Gesprächen ist Sokrates augenscheinlich derjenige, der die Ironie ausübt und ihre Fäden in der Hand hat, obwohl Hegel das verneint.[35] Aber Hegel vertritt auch die Ansicht, daß Sokrates sich die „gewöhnlichen Vorstellungen" geben läßt und

---

[33] „Alle Töne, die die Natur hervorbringt, sind rauh – und geistlos – nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes – das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam" (NO 2, S. 573–74).

[34] Siehe unten, S. 224–226.

[35] Siehe oben. S. 226.

dann, ohne sie direkt zurückzuweisen, aus ihnen einen anderen Sinn, oft sogar das Gegenteil, entwickelt und diesen von seinen Gesprächspartnern direkt aussprechen läßt (HEG 18, S. 457–58). Die im Verlauf dieser Gespräche vorgebrachten Meinungen sind also nicht so sehr in sich selbst von Bedeutung, sie haben vielmehr einen Funktionscharakter im Zusammenhang der Argumentation, sie treten auf und werden durch andere ersetzt. Das „Einfache" an der Sokratischen Ironie ist für Hegel, daß Sokrates „das gelten ließ, was ihm geantwortet wurde, wie es unmittelbar vorgestellt, angenommen wird", und dann im Verlauf des Dialogs aus dieser unmittelbaren Aussage eine andere Bedeutung hervortreten ließ (HEG 18, S. 460).

An dieser Stelle erscheint Sokrates auf einmal für Hegel in einer ganz anderen Funktion, nicht mehr als Urheber und Meister der Ironie, sondern als selbst einem größeren ironischen Geschehen ausgesetzt, als Gefangener im Netz der Ironie. Dieser Gedanke war keineswegs abwegig für Hegel, da er ja in Sokrates ein großes welthistorisches Beispiel der tragischen Ironie erblickte. Sein „subjektives Reflektieren", die in ihm aufgehende innere Welt der Moralität und des Selbstbewußtseins, brachte Sokrates nach Hegels Sehweise in einen entscheidenden Konflikt mit den religiösen Grundlagen des Atheniensischen Staates, und dieser Konflikt führte konsequent zu seiner Hinrichtung. Der Sinn seines Lebens und Philosophierens erfüllte sich also nicht in Sokrates selbst, sondern im Hinweggehen der Geschichte über ihn hinaus. Hier ist es nicht mehr der Sokrates, der die Meinungen seiner Gesprächspartner so annimmt als wären sie gültig und sie dann im Verlauf der Argumentation zerstört, sondern nun geht es um einen Sokrates, der von der Geschichte so akzeptiert wird, als gelte er in dem was er ist, denkt und mitteilt, dann aber, in deren Verlauf, in seinem individuellen Sein zerstört wird. Wie in einer gedanklichen Anmerkung zu dieser Stelle steht hier in Klammern die Bemerkung Hegels:

> Alle Dialektik läßt das gelten, was gelten soll, als ob es gelte, läßt die innere Zerstörung selbst sich daran entwickeln, – allgemeine Ironie der Welt (HEG 18, S. 460).

Wiederum zeigt sich der enge Zusammenhang zwischen Dialektik, Ironie, tragischer Ironie und welthistorischer Ironie – ein Zusammenhang, der so eng ist, daß sich der Text der Hegelschen Philosophie zwar ohne die Bezeichnung Ironie artikulieren, aber nicht ohne das Phänomen der Ironie denken läßt.

Bislang war die Struktur der Hegelschen Ironie nur bei Sokrates und Antigone zum Ausdruck gekommen. An dieser Stelle muß man sich des Ausspruchs des Aristoteles erinnern, daß Tragödien bei edlen Menschen und in großen Familien vorkommen – eine Feststellung, die sicher durch das stolze Familienbewußtsein der Antigone veranlaßt wurde (AR 1453 a). Wir kommen damit zu Hegels Konzeption des „Weltgeistes" als vorwärtstreibender Kraft der Geschichte, der „im Gedränge der Weltbegebenheiten" (HEG 12, S. 17) über das „Glück der

Völker, die Weisheit der Staaten, und die Tugend der Individuen" (HEG 12, S. 35) hinwegschreitet und diese Errungenschaften zum Behufe des „Endzwecks" als „Opfer auf dem weiten Altar der Erde und in dem Verlauf der langen Zeit" darbringen läßt (HEG 12, S. 33). Es handelt sich hierbei um den berühmten Topos der „List der Vernunft", den Hegel in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* entwickelt und der diese tragische Ironie der Welt und der Geschichte zum Ausdruck bringt. Mit dieser List werden die großen „weltgeschichtlichen Individuen", ausgezeichnete Persönlichkeiten wie Alexander, Caesar, Napoleon genarrt, da sie verwirklichen, „was Not und was an der Zeit ist", dabei aber unter der Illusion stehen, für ihre eigenen, partikularen Interessen zu arbeiten. Indem sie sich diesen persönlichen Zielen mit der ganzen Leidenschaft ihrer Persönlichkeit hingeben, werden sie in Wirklichkeit nur als Mittel gebraucht, den „Willen des Weltgeistes" zu erfüllen. „Das ist die List der Vernunft zu nennen", sagt Hegel, „daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt, wobei das, was durch sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet" (HEG 12, S. 49). Vom Standpunkt der „begriffenen Geschichte" aus, den Hegel zu besitzen glaubte, das heißt mit dem Endzweck der Geschichte im Auge, erscheinen diese Akteure der Weltgeschichte wie die Protagonisten der Schicksalstragödie, die sich über die Wahrheit der Vorgänge in einer Täuschung befinden, mit untergangsbestimmter Hybris auftreten, die auf die besserwissenden Zuhörer einen tragisch-ironischen Eindruck macht:

> Werfen wir weiter einen Blick auf das Schicksal dieser welthistorischen Individuen, welche den Beruf hatten, die Geschäftsführer des Weltgeistes zu sein, so ist es kein glückliches gewesen. Zum ruhigen Genusse kamen sie nicht, ihr ganzes Leben war Arbeit und Mühe, ihre ganze Natur war nur ihre Leidenschaft. Ist der Zweck erreicht, so fallen sie, die leeren Hülsen des Kernes, ab (HEG 12, S. 47).

Nach Hegel ist die Menschheitsgeschichte nicht von dem „asiatischen" oder „morgenländischen" Bilde des Phönix bestimmt, wonach aus dessen „Asche ewig das neue, verjüngte, frische Leben hervorgeht". Für ihn ist das Sinnbild des Phönix „abendländisch", d. h. der Geist wandert nicht bloß nach der Verzehrung seiner Hülle in eine andere Hülle über, „sondern er geht erhoben, verklärt, ein reinerer Geist aus derselben hervor" (HEG 12, S. 98).

Kierkegaards Verständnis der welthistorischen Ironie folgt scheinbar diesem Schema Hegels. Er bezieht sich auf einen „Widerspruch, durch den hindurch die Weltentwicklung vor sich geht" (KI I, S. 264) und der die für „das Geschlecht und die Individuen gültige" Wirklichkeit durch eine andere Wirklichkeit verdrängt werden läßt: „So war für das mit der Reformation gleichzeitige Geschlecht der Katholizismus die gegebene Wirklichkeit, und dennoch war es zugleich die Wirklichkeit, die als solche keine Gültigkeit mehr hatte." Kierkegaard sieht das „tief Tragische der Weltgeschichte" darin, daß ein Individuum „zu

gleicher Zeit welthistorisch berechtigt und doch unbefugt" ist. Da aber ein „wirklich neues Moment zutage treten soll" und die „neue Wirklichkeit keine bloße Schlußfolgerung aus dem Vergangenen ist, sondern ein Mehr in sich enthält", muß hier ein wirkliches Opfer gebracht werden (KI I, S. 265). Dieser Sachverhalt läßt sich auch so bestimmen, daß hier die „Ironie als die *unendliche absolute Negativität*" am Werke ist (KI I, S. 266). Diese Ironie wirkt wie „ein göttlicher Wahnsinn, der gleich einem Tamerlan wütet, und keinen Stein auf dem anderen läßt". Kierkegaard denkt an Cardano, Campanella und Bruno, ebenfalls an Erasmus von Rotterdam als Opfer dieser Ironie (ebd.). Er zitiert an dieser Stelle Hegels Wort von der „allgemeinen Ironie der Welt" und sagt: „hierin ist die Weltironie richtig verstanden" (KI I, S. 267), meint aber, daß damit „die ironische Formation völlig entwickelt" werde, dazu auch noch erforderlich sei, „daß das Subjekt zugleich seiner Ironie sich bewußt werde" (KI I, S. 268).

Wie verhält es sich aber mit diesem Bewußtsein der welthistorischen Ironie oder der allgemeinen Ironie der Welt, wenn der Glaube an einen übergreifenden Gesamtplan der Welt verloren gegangen ist, wenn die Sehweise der Welt auf der Annahme beruht, daß Gott tot ist und keine Vernunft oder kein allgemeiner Wille besteht, aus dem sich alles Einzelne mit Sicherheit herleiten läßt? Benjamin Constant hatte bereits im Jahre 1790 die Überlegung angestellt, daß Gott vor der Vollendung seines Werkes gestorben sei und sich nun alles nach einem Plane eingerichtet vorfindet, der gar nicht mehr besteht, und wir insbesondere zu etwas bestimmt sind, von dem wir uns nicht die geringste Vorstellung machen können.[36] Heinrich Heine hat das Bild einer solchen Welt geschildert, als er 1826 die Überlegung entwickelte:

> Das Leben ist gar zu spaßhaft süß; und die Welt ist so lieblich verworren; sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes, der sich aus der zechenden Götterversammlung à la française fortgeschlichen und auf einem einsamen Stern sich schlafen gelegt und selbst nicht weiß, daß er alles das auch erschafft, was er träumt – und die Traumgebilde gestalten sich oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig – die Ilias, Plato, die Schlacht bei Marathon, Moses, die medizäische Venus, das Straßburger Münster, die französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe usw. sind einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum – aber es wird nicht lange dauern, und der Gott erwacht und reibt sich die verschlafenen Augen und lächelt – und unsre Welt ist zerronnen in nichts, ja, sie hat nie existiert (HEI 3, S. 136).

Dies ist der Anfang des dritten Kapitels aus *Ideen. Das Buch Le Grand* im zweiten Teil von Heines *Reisebildern*. Der Anlaß zu dieser seltsamen Reflexion, in der die Ironie der Welt auf wenig erschütternde, eher auf spaßhafte und spöttische Art zum Ausdruck gebracht ist, ergibt sich aus den vorhergehenden Kapiteln. In ihr tritt ein liebeskranker Poet in Erscheinung, offenbar Heine selbst, der

---

[36] Gustav Rudler, *La jeunesse de Benjamin Constant* (Paris 1909), S. 377.

seine Überlegungen mit direkten Anreden an eine unbekannte, Madame genannte, Frau formuliert. Er hatte aus Liebeskummer den Entschluß zum Selbstmord gefaßt, den er aber wegen seiner flatterhaften Natur nicht auszuführen vermochte. An der Ecke der Strada San Giovanni, hinter der sich die Johannisstraße in Hamburg verbirgt, sieht er eine junge Frau in blauseidenem Kleid und rosarotem Hut, die ihn „so mild, so todbesiegend, so lebenschenkend" ansah, daß er seiner Muse versichern konnte:

Madame, Sie wissen wohl aus der römischen Geschichte, daß, wenn die Vestalinnen im alten Rom auf ihrem Wege einem Verbrecher begegneten, der zur Hinrichtung geführt wurde, so hatten sie das Recht ihn zu begnadigen, und der arme Schelm blieb am Leben (HEI 3, S. 135).

So „neubelebt, wie geblendet vom Sonnenglanze ihrer Schönheit" fühlte sich hier der Dichter, daß er in die oben zitierte Rhapsodie vom Leben als einem Traum Gottes ausbrach.

Die Szene hat keine große Bedeutung im Werk Heines, läßt sich aber als ein gutes Beispiel für seinen Stil und damit für seine Ironie aus dieser Zeit anführen, zumal es hier um das Thema der Weltironie oder Gottesironie geht. Der Eindruck einer leichtfertig eingekleideten Reflexion über ein ernstes Thema kann verschärft werden, wenn man den sonderbaren Titel dieser Schrift, *Ideen. Das Buch Le Grand*, ins Auge faßt. Le Grand war ein Trommelspieler aus der Armee Napoleons, der dem Knaben Heine bei einem Aufenthalt der Armee in seiner Geburtsstadt Düsseldorf, durch Trommelwirbel und Trommelrhythmen einen Eindruck von Napoleon und seiner Armee vermittelte, der von lebenslanger Wirkung war. *Das Buch Le Grand* ist eine der vielen Hymnen, die Heine auf Napoleon verfaßt hat. Der andere Teil des Titels, *Ideen*, ist eine Bezeichnung für „Gedanken", „Einfälle", „Aufzeichnungen" und bezieht sich auf den aphoristischen, fragmentarischen Mitteilungscharakter der einzelnen, in Kapitel unterteilten Texte, die durch das ständige „Madame" nur mühsam zusammengehalten sind. Was „Ideen" eigentlich sind, wird im vierzehnten Kapitel mit der Anrede: „Madame, haben Sie überhaupt eine Idee von einer Idee?" (HEI 3, S. 173) angegangen. Als Heine sich einmal in Göttingen aus seinem abgenutzten Oberrock seiner „berlinisch eleganten Tage" einen Schlafrock machen lassen wollte, sagte sein Schneider zu ihm: „Es liegen einige gute Ideen in diesem Rock". Den Kutscher Pattensen, der bei jeder Gelegenheit brummte: „Das ist eine Idee! das ist eine Idee!", machte er nur verdrießlich, als er ihn fragte, was denn eine Idee sei und die Antwort erhielt: „Nu, nu, eine Idee ist eine Idee! eine Idee ist alles dumme Zeug, was man sich einbildet" (ebd.). Die Ideen, von denen in dieser Schrift die Rede ist, so versichert er seiner Madame, „sind von den Platonischen Ideen ebenso weit entfernt wie Athen von Göttingen". Er bittet sie, „von dem Buch selbst ebensowenig große Erwartungen" zu hegen, „als von dem Verfasser

selbst" (HEI 3, S. 174). Der Text geht dann in eine solch vielfältige Variation von ironischen Stilmitteln über, daß man ohne Übertreibung sagen kann, daß Heine, nicht nur in diesem Text, sondern in allen seinen Schriften und Gedichten zusammengenommen, sämtliche Spielarten der Ironie von den klassischen Figuren der Rhetorikk bis zu den ausgeklügeltsten Formen Hegelscher Weltironie beherrschte. Nicht umsonst hat man diesen Schriftsteller eine *anima naturaliter ironica* genannt.[37]

Der Umstand, der sich daraus für seinen Text ergibt, besteht in der Tatsache, daß alle seine Aussagen ins Gleiten geraten und sich kein fester Referenzpunkt für sie mehr angeben läßt. Dies gilt ebenfalls für seine Aussagen über die Ironie, um dies es hier hauptsächlich geht, wie das gerade angeführte Zitat über die Weltironie deutlich macht. Die Ironie Heines läßt sich an Hand seiner Schriften und Gedichte bestenfalls beschreiben, was hier nicht geschehen soll, oder durch einige charakteristische Beispiele erläutern, worum es im folgenden geht. Die Vieldeutigkeit seiner Aussagen hat Heine in einem sicher als Selbstporträt gemeinten Widerspruch von „Herz und Lippen" versinnbildlicht und an Lawrence Sterne ausgeführt, über den er in *Die romantische Schule* von 1835 sagt:

Auch ihn, den Lorenz Sterne, haben die Musen erzogen auf dem Parnaß. Aber nach Frauenart haben sie ihn, besonders durch ihre Liebkosungen, schon frühe verdorben. Er war das Schoßkind der bleichen, tragischen Göttin. Einst, in einem Anfall von grausamer Zärtlichkeit, küßte diese das Herz ihm so gewaltig, so liebestark, so inbrünstig saugend, daß das Herz zu bluten begann und plötzlich alle Schmerzen dieser Welt verstand und von unendlichem Mitleid erfüllt wurde. Armes, junges Dichterherz! Aber die jüngere Tochter Mnemosyne, die rosige Göttin des Scherzes, hüpfte schnell hinzu und nahm den leidenden Knaben in ihre Arme und suchte ihn zu erheitern mit Lachen und Singen und gab ihm als Spielzeug die komische Larve und die närrischen Glöckchen und küßte begütigend seine Lippen und küßte ihm darauf all ihren Leichtsinn, all ihre trotzige Lust, all ihre witzige Neckerei.

Und seitdem gerieten Sternes Herz und Sternes Lippen in einen sonderbaren Widerspruch: wenn sein Herz manchmal ganz tragisch bewegt ist und er seine tiefsten blutenden Herzensgefühle aussprechen will, dann, zu seiner eignen Verwunderung, flattern von seinen Lippen die lachend ergötzlichsten Worte (HEI 5, S. 332).

Für diese Doppel- und Mehrdeutigkeit seiner Aussagen ist Heines eigene Lyrik mit ihrer Varietät von Perspektiven, Stimmen und Masken das bekannteste Beispiel. Unerwartete Sprünge von Weltschmerz, Sentimentalität und Liebesleid zu Spott, Ironie und Selbstkritik treten dort zutage, vor allem in dem 1827 veröffentlichten und frühere lyrische Werke zusammenfassenden *Buch der Lieder*. Bereits

---

[37] Vera Debloue, *Anima naturaliter ironica. Die Ironie im Wesen und Werk Heinrich Heines* (Bern 1970).

im Dezember 1825 fühlte sich Heine über „die ersten Ergüsse der lieben Flegeljahre und der Flegeljahrenliebe schon hinaus" und fügte hinzu: „und wenn wir dennoch manchmal das Lyrische hervortreten lassen, so ist es doch ganz und gar durchdrungen von einem geistigeren Elemente, von der Ironie", von der er an dieser Stelle ebenfalls bemerkt, daß sie „bei mir hingegen schon ins Düsterbittere überschnappt" (HEI B 1, S. 249). Was sich in diesem raschen Stimmungswechsel vollzieht, ist eine Relativierung und ironische Distanzierung des direkt Gesagten. Dabei wird vernehmbar, „daß sich der lyrische Ausdruck durch all seine Elemente wie Reim, Metrum, Rhythmus, Metaphorik, Bildlichkeit usw. selbst ironisiert und dadurch das Mitzuteilende, Auszudrückende als etwas im Grunde der Lyrik Entzogenes und Versagtes erweist".[38] Gleichzeitig werden aber dem Leser durch diese ironischen Techniken „sprachliche Signale" übermittelt, die ihm erlauben und ihn sogar dazu auffordern, „das Falsche ins eigentlich Gemeinte zu übersetzen".[39]

Dieser schwebende Aussagecharakter läßt sich in Heines Prosaschriften durch zahlreiche Beispiele illustrieren, unter denen sein komplexes Verhältnis zur Romantik sicher das interessanteste ist. Heine zeigte sich entzückt, als ihn ein französischer Literat einst als einen „romantique défroqué", also als einen entlaufenen Romantiker bezeichnete, und sah die Berechtigung dazu in seinen „exterminatorischen Feldzügen gegen die Romantik", mit denen er „dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödlichsten Schläge beigebracht" hatte (HEI 6, S. 19). Dabei bezog er sich hauptsächlich auf *Die romantische Schule* von 1835 und die im gleichen Jahr auf deutsch veröffentlichte Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Aber gleichzeitig versichert er an dieser Stelle, daß ihn selbst immer wieder „eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumland der Romantik" beschlich und er die bezauberte Laute ergriff und ein Lied sang, „worin ich mich allen holdseligen Übertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallenwahnsinn der einst so geliebten Weise hingab". Ja, eigentlich war er den Ausführungen dieser Selbstbeschreibung nach der Romantik „letzter Dichter", mit dem die „alte lyrische Schule der Deutschen beschlossen" und zugleich „die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik" eröffnet wurde. Es sei deshalb angebracht, daß er in der „Geschichte der deutschen Romantik eine große Erwähnung verdiene" und er diese in seiner eigenen „Geschichte der romantischen Schule", also einem Romantikfeindlichen Werk, nachliefern müsse, damit keine „Lakune" entstehe (ebd.).

---

[38] Wolfgang Preisendanz, „Ironie bei Heine", in: *Ironie und Dichtung*, hg. von Albert Schaefer (München 1970), S. 92.

[39] Wolfgang Preisendanz, ebd.

Ebenso steht es mit Hegel, den er in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* mit solch unglaublichen Lobsprüchen bedacht hatte („der größte Philosoph, den Deutschland seit Leibnitz erzeugt hat", der „die Naturphilosophie zu einem vollendeten System ausbildet, aus ihrer Synthese die ganze Welt der Erscheinungen erklärt, sie durch alle Disziplinen durchführt und also wissenschaftlich begründet": (HEI 4, S. 287), daß diese durch sich selbst unglaubwürdig werden. In späteren Jahren hielt er Hegel mit Worten von ähnlichem Aussagewert die Bibel entgegen und bezeichnete ihn als den „Blaustrumpf ohne Füße", als die „spinnwebige Berliner Dialektik", die einen Gott töten wollte (HEI 4, S. 156f.). Seine Übersiedlung nach Paris verband Heine mit der Zielsetzung, ein „Befreier der Menschheit" von den Ketten der Aristokratie und Reaktion sein zu wollen. Er wollte die Unterdrückten mit „Nektar und Ambrosia, Purpurmänteln, kostbaren Wohlgerüchen, Wollust und Pracht, lachendem Nymphentanz, Musik und Komödie erquicken" (HEI 4, S. 223). In Paris begegenete ihm eine ganz andere Romantik als in Deutschland, nämlich eine progressiv auf die Zukunft hin gerichtete Bewegung:

Dort branden die wildesten Wogen des Tages, dort kreischen die lautesten Stimmen der modernen Zeit; das lacht, das grollt, das trommelt; im Sturmschritt schreitet die Nationalgarde; und jeder spricht französisch (HEI 5, S. 346).

Als er in späteren Jahren von diesem Humanitätspantheismus abrückte und zur traditionellen Religion zurückkehrte, versicherte er seinen Lesern, daß wenn man sich zur Annahme der Persönlichkeit, Außerweitlichkeit, Allgüte, Allweisheit und Allgerechtigkeit Gottes entschließe, einem die Unsterblichkeit der Seele, „unsre Fortdauer nach dem Tode", „gleichsam mit in den Kauf gegeben wird":

Wie der schöne Markknochen, den der Fleischer, wenn er mit seinen Kunden zufrieden ist, ihnen unentgeldlich in den Korb schiebt. Ein solcher schöner Markknochen wird in der französischen Küchensprache la réjouissance genannt, und man kocht damit ganz vorzügliche Kraftbrühen, die für einen armen schmachtenden Kranken sehr stärkend und labend sind (HEI 1, S. 486).

Mit diesem breiten Spektrum von Ironie läßt sich Heine fast mit allen Formen und Nebenarten der hier dargestellten Ironie in Beziehung setzen. Den Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung stellte er poetisch in der Vorrede zur dritten Auflage seines *Buch der Lieder* im Bild einer Sphinx, eines „schönen Weibs" dar, deren wollustheischende Löwentatzen den Leib des Dichters in der Umarmung gräßlich verwunden:

Entzückende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermeßlich!
Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt,
Verwunden die Tatzen mich gräßlich (HEI 1, S. 9).

Was den Witz anbetrifft, so war dieser „in der Isolierung" für Heine gar nichts wert und nur dann erträglich, „wenn er auf einem ernsten Grunde ruht". Gegenüber dem Witz Jean Pauls und des Narren im *King Lear*, ist der „gewöhnliche Witz" bloß „ein Nießen des Verstandes, ein Jagdhund, der dem eigenen Schatten nachläuft, ein rotjäckiger Affe, der sich zwischen zwei Spiegeln begafft, ein Bastard, den der Wahnsinn mit der Vernunft im Vorbeigehen auf öffentlicher Straße erzeugt" (HEI B 1, S. 217). Die „humoristische Ironie" ist für Heine in Goethe und Tieck am besten vertreten und dem Cervantes nachgeahmt. Er sagt darüber:

Von dieser humoristischen Ironie ist viel bei uns die Rede, die Goethesche Kunstschule preist sie als eine besondere Herrlichkeit ihres Meisters, und sie spielt jetzt eine große Rolle in der deutschen Literatur. Aber sie ist nur ein Zeichen unserer politischen Unfreiheit, und wie Cervantes zur Zeit der Inquisition zu einer humoristischen Ironie seine Zuflucht nehmen mußte, um seine Gedanken anzudeuten, ohne den Familiaren des heiligen Offiz eine faßbare Blöße zu geben: so pflegte auch Goethe im Tone einer humoristischen Ironie dasjenige zu sagen, was er, der Staatsminister und Höfling, nicht unumwunden auszusprechen wagte (HEI 5, S. 290).

Die tragische Ironie sah Heine hauptsächlich als eine Mischung von tragischen und komischen Elementen und nicht als reine Tragödie, wie sie uns bei den Griechen begegnet, wogegen er einen ausgeprägten Sinn für das „aristophanische Lustspiel" besaß. Die Ironie bestand eben für ihn darin, daß man „bei tieferer Betrachtung unheimlich ergriffen von der grauenvollen Wahrheit" wird, und in diesem Sinne war die Ironie auch für ihn „ein Hauptelement der Tragödie":

Das Ungeheuerste, das Entsetzlichste, das Schauervollste, wenn es nicht unpoetisch werden soll, kann man auch hier nur in dem buntscheckigen Gewande des Lächerlichen darstellen, gleichsam versöhnend, – darum hat auch Shakespeare das Gräßlichste im ‚Lear' durch den Narren sagen lassen, darum hat auch Goethe zu dem furchtbarsten Stoffe, zum ‚Faust', die Puppenspielform gewählt, darum hat auch der noch größere Poet (der Urpoet, sagt Friederike), nämlich unser Herrgott, allen Schreckensszenen dieses Lebens eine gute Dosis Spaßhaftigkeit beigemischt (HEI B 1, S. 233).

Diese „Gottesironie", in der man eine Nucancierung der „Weltironie" erblicken kann, war Heines Beitrag zur Ironiedebatte. Sie zeigt sich, wenn er von der „Ironie des großen Weltbühnendichters da droben" spricht (HEI 3, S. 322) oder von der „Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen" hat, und die Ansicht vertritt, daß sie der Dichter „in seiner gedruckten Kleinwelt" nachahmt (HEI 3, S. 423). „Sie haben's alle dem großen Urpoeten abgesehen, der in seiner tausendfachen Welttragödie den Humor aufs höchste zu treiben weiß" (HEI 3, S. 166), sagt Heine und meint in bezug auf den bewegten Lebenslauf von Ludwig Tieck: „Der liebe Gott ist doch immer noch ein größerer Ironiker als Herr Tieck" (HEI 5, S. 288).

Ob Heine mit dieser „Gottesironie" das „Vertrauen in eine alle Dissonanzen und Widersprüche, alle Brüche und Gegensätze übertönende, überwölbende Weltharmonie" gründlich aufgelöst hat, läßt sich nicht ohne weiteres bejahen, da die „Physiognomie der Weltgeschichte" als „unauflösliche Verschränkung von Erhabenem und Lächerlichem, Pathetischem und Komischem, Tragischem und Possenhaftem, Vernünftigem und Sinnenfreudigem"[40] dies ja keineswegs verlangt, sondern vielmehr das alte Motiv einer rerum concordia discors, der „ganzen wundervollen Ungewißheit und Vieldeutigkeit des Daseins", zum Ausdruck bringt.[41] Daß es bei Heine aber nicht mehr um die transzendentalphilosophische Ironie eines Widerstreits des Endlichen und Unendlichen geht, dürfte aus dem ganzen Duktus seines Schreibens[42] hervorgehen und bekundet sich noch besonders in dem von ihm vielfach behandelten Thema der Zerrissenheit. Eine dieser Behandlungen der Zerrissenheit findet sich in dem Reisebild *Italien. Die Bäder von Lucca* von 1828, in denen ein Marchese Heine sentimentale Verse vorträgt und angesichts des Spotts auf dessen Lippen verdrießlich ausruft: „Stören Sie mich nicht – Sie haben keinen Sinn für reine Natürlichkeit – Sie sind ein zerrissener Mensch, ein zerrissenes Gemüt, sozusagen ein Byron" (HEI 3, S. 304). Heine wendet sich daraufhin mit der Frage an seine Leser:

Lieber Leser, gehörst Du vielleicht zu jenen frommen Vögeln, die da einstimmen in das Lied von Byronischer Zerrissenheit, das mir schon seit zehn Jahren in allen Weisen vorgepfiffen und vorgezwitschert worden und sogar im Schädel des Markese, wie du oben gehört hast, sein Echo gefunden? Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben. Einst war die Welt ganz, im Altertum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gab's doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut, und die dem Hohne dann nicht entgeht (HEI 3, S. 304).

---

40 Wolfgang Preisendanz, S. 102

41 Siehe Nietzsche: NIE 3, S. 373.

42 Siehe Wolfgang Preisendanz, „Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris", in: Wolfgang Preisendanz, *Heinrich Heine* (München 1973), S. 69–98.

IV.

Die Diskussion der Tragödie und der dramatischen Poesie erlebte in anderen europäischen Ländern unter dem Einfluß der Romantik ebenfalls neuen Aufschwung, ohne daß sich aber damit die Bezugnahme auf die tragische Ironie oder die Ironie der Welt verband, wie dies in der deutschen Literatur und Philosphie der Fall war. Connop Thirlwall bildet hier eine Ausnahme, ist aber wahrscheinlich durch Solger auf diese Thematik gestoßen.[43] Innerhalb der französischen Romantik hat Victor Hugo Gesichtspunkte für das Drama entwickelt, die diesem Themenkreis am nächsten stehen und, vom Drama ausgehend, die gesamte Literatur betreffen. Das Wort Ironie kommt in Hugos Äußerungen über diese Gegenstände nicht vor, vielmehr verwendet er die Bezeichnung des Grotesken für seine Sehweise der modernen Literatur und ihrer neuen Möglichkeiten. Ursprünglich als Name für bestimmte Ornamente verwandt, z. B. umrahmende Rankengebilde, in deren Blattwerk Tier- und Menschengestalten ineinander übergehen, bezog sich das Groteske zunächst auf Formen der bildenden Kunst, vorzüglich der Ornamentik und Malerei. Das Wort selbst soll sich von der italienischen Bezeichnung für Grotte („grotta“) herleiten, d. h. von bei Ausgrabungen entdeckten verschnörkelten Wandmalereien in antiken Thermen und Palästen, besonders dem Tituspalast in Rom. In der italienischen Renaissance wurde das Grottenmotif aber auch im direkten Sinne bei Madonnendarstellungen „in der Grotte“ verwandt, also in natürlichen Höhlen und Felseinbuchtungen im Mittelmeer, die schon in der Antike einzelnen Gottheiten und Nymphen geweiht waren. Hier tritt das Göttliche mit den in diesen Höhlen hausenden Kröten und Schlangen in Berührung, was den Effekt des Grotesken auslöst. In der modernen Malerei wird das Groteske bei Werken von Bosch, Brueghel oder Callot wahrgenommen und beruht auf der Plazierung des Menschen in einen grausigen Kontext. In der Literatur wird die Darstellung des Grotesken oft zur Versinnbildlichung einer unverständlichen Welt und zur Auflösung der Konturen von Einheit, Harmonie und Sinn verwandt.[44]

Bereits unter diesen Gesichtspunkten steht das Groteske in großer Nähe zu modernen Formen der Ironie und gehört unter die mit der Ironie konkurrierenden Phänomene, die wie die Arabeske,[45] der Humor und das Tragikomische eine den Radius der Kunst sprengende Bedeutung haben. Dies tritt in Victor Hugos Theorie des Grotesken noch schärfer in Erscheinung, insofern er das Groteske von einzelnen, bestimmbaren Formen ablöst und das absolut Groteske zu einer

---

[43] Siehe unten, S. 222–224.

[44] Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (München 1959).

[45] Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik* (Paderborn 1966).

nicht nur die moderne Literatur, sondern auch die moderne Mentalität beherrschenden Erfahrung erklärt. Dies wird von ihm auch dadurch erreicht, daß er das Groteske auf Grund einer Geschichtsphilosophie als das kennzeichnende Merkmal der Moderne in Erscheinung treten läßt. Diese Geschichtsphilosophie ist manchmal im Stil atemberaubender Grandiloquenz und Vereinfachung vorgetragen, aber dennoch ein wirksames rhetorisches Mittel für Hugo, die Prominenz des Grotesken für die moderne Welterfahrung und die daraus hervorgehende künstlerische Gestaltung zu bestimmen. In diesem geschichtsphilosophischen Zugang zum Grotesken drückt sich Hugos Bestreben aus, der modernen (romantischen) Literatur ihr eigenständiges Recht gegenüber der klassischen zu sichern, ja deren Überlegenheit, jedenfalls ihre größere Angemessenheit für den modernen Menschen zu erweisen. Insofern gehört sein Text über das Groteske unter die zahlreichen Pamphlete, die während der „bataille romantique“ in Frankreich veröffentlicht wurden und mit denen das Joch der klassizistischen Poetik abgeschüttelt werden sollte, das in Frankreich weit stärker ausgebildet war als bei jeder anderen europäischen Nation. Der Text ist als Vorwort zu Hugos Drama *Cromwell* im Dezember 1827 erschienen und trägt gewöhnlich den Titel *Préface à Cromwell*, wobei das Erscheinungsdatum anzeigt, wie lang sich die „bataille romantique“ in Frankreich hinzog. Das Drama *Cromwell* selbst gilt wegen seiner überwältigenden Länge und Komplexität als nicht aufführbar und ist auch ganz von diesem *Vorwort* überschattet, in dem Hugo mit seiner mächtigen Stimme „la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles“ verlangte (VH, S. 59).

In diesen größeren Zusammenhängen einer Geschichtsphilosophie des europäischen Geschmacks und der romantischen Schlachten gegen das ancien régime des Klassizismus führt Hugo aus, daß dieselbe Art von Zivilisation nicht immer auf Erden existiert habe, sondern das Menschengeschlecht, wie das Invividuum, von der Kindheit zum Mannesalter heranwachse und wir jetzt seinem Altern beiwohnen (VH, S. 8). Vor dem Zeitalter, das die Modernen klassisch nennen, gab es ein früheres, das die Alten als fabelhaft ansahen und genauer als „primitiv“ zu bezeichnen ist. Das Schema von Antike und Moderne, Klassik und Romantik, das die Reflexionen über die Literatur bei August Wilhelm Schlegel und Madame de Staël beherrscht, wird hier also durch eine dreifache Gliederung von primitiver, klassischer und moderner (romantischer) Literatur erweitert, wobei Hugo die Bezeichnung Romantik aber auf das Zeitalter der Renaissance (Shakespeare) begrenzt. Diesen drei Zeitaltern entsprechen drei Gattungen: Lyrik, Epos und Drama. Im primitiven Zeitalter regieren Ode, Hymnus und Gebet, und der Prototyp dieses lyrischen Ausdrucks ist die Genesis (VH, S. 9). Im folgenden Zeitalter erfolgt der Übergang vom Stamm zur Nation, vom Lager zum Staat, vom Zelt zum Palast, von der Lade zum Tempel. Nationen flossen ineinander, Völkerschaften wanderten, große Kriege brachen aus, und der natürliche

Ausdruck der nun zur Vorherrschaft gelangenden Dichtungsart ist das Epos, dessen Prototyp Homer ist. Mit dem Anbruch des Christentums fand das sichtbare, greifbare, materielle Heidentum der Alten sein Ende, und eine dualistische Weltanschauung wurde vorherrschend. Der Mensch hatte zwei Leben, ein zeitliches und ein ewiges (VH, S. 12). Er besaß nun zwei Naturen, eine tierische und eine geistige, Körper und Seele, und eine scharfe Trennungslinie zwischen Geist und Materie stellte sich damit ein. Das Bewußtsein erwachte, daß nicht alles nur auf eine menschliche Weise schön ist, sondern das „Ungeformte neben dem Anmutigen, das Groteske neben dem Erhabenen, das Böse neben dem Guten, Finsternis neben Licht" steht (VH, S. 16). Während der klassische Geschmack universelle Schönheit in allem erstrebte, wurden für den modernen Menschen beide Aspekte der Wirklichkeit von Bedeutung. Der Künstler akzeptierte auch das Häßliche als Modell der Nachahmung, indem er das Groteske mit dem Erhabenen kontrastierte. Damit treten wir in die moderne Welt ein.

Beispiele für diesen neuen Dichtungstyp, den Hugo mit einer Invasion, einer Eruption, mit einem die Ufer übertretenden Strom vergleicht, sind die schrecklichen Gesichter aus Dantes und Miltons Höllen, grinsende Geschöpfe der menschlichen Phantasie wie Scaramouche, Crispin, Harlequin (VH, S. 20) – Parodien des Menschen, überhaupt alle Absurditäten, Schwächen und Fehler in der Natur, die uns die „vision du grand rire infernal" geben. Shakespeare, der dem lachenden Narren die traurigsten Sätze in den Mund legt, Tragödie und Komödie mischt, führte jenen Typ des neuen Drama ein, der dem modernen Zeitalter entspricht und dem Dualismus von Materie und Geist, Erde und Himmel, Körper und Seele, Tier und Intellekt Ausdruck gibt (VH, S. 26). Hier wird die Realität des Lebens in seiner Gesamtheit zum Gegenstand der Kunst, und die vollständige Poesie besteht eben in dieser Gestaltung der Gegensätze von Tränen und Lachen, Schönem und Häßlichem, Erhabenem und Groteskem, die Hugo in „Harmonie" dargestellt sehen möchte. Die Beziehung des Grotesken auf Shakespeare ist sicher nicht zutreffend und vielleicht ein Nachklang des oben angeführten Shakespearebildes von Samuel Johnson, nach dem in Shakespeares Dramen die Gesamtheit des Lebens, Weinen und Lachen, Tragödie und Komödie, zur Darstellung kommt.[46] Weit über das Komische hinausgehend faßte Hugo das Groteske als das Erschreckende, Monströse, die menschliche Sphäre Sprengende auf. Das beste Beispiel für Hugos Konzeption einer Mischung grotesker und sublimer Elemente ist sicher sein eigener Roman *Notre Dâme de Paris* von 1830, in dem die gotische Kathedrale mit ihrer erhabenen Architektur und ihren monströsen Wasserspeiern ein Bild für diesen Kontrast bildet, der ebenfalls den Handlungsverlauf mit der Gegenüberstellung von Esmeralda und Quasimodo bestimmt.

[46] Siehe unten, S. 217 f.

Neben dem gerade angeführten Topos der Universalität des Lebens in seiner Mischung von komischen und tragischen Elementen steht Hugos Theorie des Grotesken deutlich mit anderen Phänomenen in Verbindung, die hier bereits im Zusammenhang der Ironie aufgetreten sind. Als Beispiel läßt sich die Melancholie anführen, die für Hugo ein charakteristisches Merkmal der modernen Literatur ist. Er leitet die Melancholie aus dem Einfluß des Christentums auf Europa her und bestimmt sie als ein Gefühl das „mehr als der Ernst und weniger als die Traurigkeit" ist und das es bei den Alten nicht gegeben hat (VH, S. 14). Die Ereignisse, die das alte Europa zum Ruin brachten, vollzogen sich mit einer derartigen Kraft und Gewaltsamkeit, daß sie sich auch den Herzen der betroffenen Völker einprägten. Sie riefen nicht nur ein Echo, sondern einen Rückschlag hervor: Der Mensch, der sich angesichts dieser großen Umschwünge auf sich selbst zurückzog, begann Mitleid mit der Menschheit zu haben und über den bitteren Hohn des Lebens zu meditieren. Aus diesem Gefühl, das für den heidnischen Cato die Verzweiflung gewesen war, wurde durch das Christentum die Melancholie (VH, S. 15). Gleichzeitig wird deutlich, daß das von Hugo als das Groteske Beschriebene, obgleich es denselben Bruch mit der klassischen Ästhetik und Ontologie zum Ausdruck bringt, mit der Ironie und ihrem „Schweben" wenig gemein hat. Das liegt nicht zuletzt an der Rhetorik, mit der Hugo dies Phänomen beschreibt und seinem auf unmittelbare Ergebnisse drängenden Stil. Der größere Teil seiner *Préface* besteht auch in einer Argumentation gegen die Regeln des Klassizismus, insbesondere die von dieser Poetik geforderte Einhaltung der drei Einheiten. Théophile Gautier schloß sich in *Les Grotesques* von 1844 hauptsächlich an diesen Aspekt der Schrift Hugos an und lieferte Skizzen einer antiklassizistischen Literaturgeschichte Frankreichs. Der Ausdruck grotesk bedeutet hier so viel wie unregelmäßig, bizarr und überschwenglich.[47]

Eine andere Entsprechung der absoluten Ironie oder der Ironie der Welt kann in dem Essay erblickt werden, den Charles Baudelaire am 8. Juli 1855 in der Zeitschrift *Le Portefeuille* unter dem Titel *De l'Essence du rire et généralement du comique* veröffentlichte. Baudelaire verwendet weder das Wort Ironie noch die Bezeichnung Humor, sondern hält sich streng an die Analyse des Komischen, das Lachen erzeugt. In der Ausführung seiner Untersuchung, besonders bei seiner Behandlung des „absolut Komischen", wird aber deutlich, daß er eine jeden Rahmen sprengende Funktion des Lachens vor Augen hat, welche der Aufhebung einer uns erfahrbaren Sinnstruktur ähnlich ist, die im Welthumor oder in der Weltironie zum Ausdruck kommt. Kritiker aus unserer Zeit haben den Text Baudelaires auch ohne Bedenken mit der Ironie in Zusammenhang gebracht.[48]

---

[47] René Wellek, *A History of Modern Criticism* 3, S. 32.

[48] Zum Beispiel Paul de Man, „The Rhetoric of Temporality," in: Paul de Man, *Blindness and Insight* (London 1971), S. 187–228.

Der Text ist neben zwei anderen Stücken[49] Überbleibsel einer geplanten Schrift *Physiologie du rire*, die jedoch nicht zustandekam, im ersten Abschnitt aber unter dem Titel einer „Geschichte der Karikatur" anklingt. Der Bezug zwischen diesen beiden Titeln (Physiologie des Lachens, Geschichte der Karikatur) ergibt sich dadurch, daß Baudelaire zwei Arten der Karikatur unterscheidet, von denen die eine wie die „fliegenden Blätter der Tagespresse" verschwindet und nur noch einen Platz in den „Nationalarchiven" beanspruchen kann, wogegen die andere die „Aufmerksamkeit der Künstler" findet (BAU 2, S. 525–26; 284–85). Es handelt sich um Werke die dem Menschen „seine eigene seelische und körperliche Häßlichkeit" vorführen, aber dennoch als „Beigabe" das „ungreifbare Element des Schönen" besitzen, was dazu führt, daß „dieses klägliche Schauspiel eine unausrottbare, durch nichts zu dämpfende Heiterheit in ihm auslöst" (BAU 2, S. 526; 285).

Nach diesen einleitenden Bemerkungen beginnt Baudelaire seine eigentliche Untersuchung mit einem Zitat aus Bossuet: „Der Weise lacht nur mit Zittern" (BAU 2, S. 526; 286). Diese Maxime, wenn man sie ernst nähme, würde Baudelaires Projekt einer Erklärung des Lachens letztlich unmöglich machen, da sie doch besagt, daß „vor dem Auge der Allwissenheit und der Allmacht" das Komische keinen Bestand hat (BAU 2, S. 527; 287). Das Lachen gehört in die Sphäre des „Narren" und ist mit „der Katastrophe eines frühen Falles" verknüpft (ebd.). Baudelaire sucht dies mit einer Gestalt völliger Unschuld, wie sie „aus den Händen der Natur hervorgegangen ist", einer Virginie[50] zu veranschaulichen, die das Schicksal nach Paris verschlagen hat und eines Tages im Palais-Royal durch die Scheiben eines Glasers zufällig eine derbe oder sogar zotige Karikatur erblickt. Unmittelbar wird diese engelreine Person erkennen, daß sie „auf das Ärgernis gestoßen ist", daß sie „angesichts der Karikatur sich ängstigt und leidet", daß „das Komische etwas Verwerfliches und teuflischen Ursprungs ist" (BAU 2, S. 529; 288–89). Daß das Lachen unter die „satanischen Merkmale des Menschen" gehört, wird auch dadurch bestätigt, daß es „der Vorstellung der eignene Überlegenheit" entspringt. Ein Überlegenheitsgefühl ist bei allen Insassen von Irrenhäusern „ins Maßlose entwickelt" und eine der „zahlreichsten Äußerungen des Wahnsinns" (BAU 2, S. 530–31; 290). In Wirklichkeit ist das Lachen aber ein Anzeichen von Schwäche, eine Schwachheit, die sich an der Schwachheit von anderen erfreut. Es entsteht beinahe automatisch, wenn ein Mensch auf dem Eis oder dem Pflaster stürzt oder am Ende eines Trottoirs stolpert. Geht man der Sache auf den Grund, dann stellt sich heraus, daß „Hoch-

49 „Quelques caricaturistes français" und „Quelques caricaturistes étrangers", in: Baudelaire, *Oeuvres complètes*, hg. von Claude Pichois (Paris 1976), Bd. 2, S. 544–576.

50 Offensichtlich eine Anspielung auf den Roman von Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie*.

mut" auf der Seite des Lachenden herrscht, das Gefühl „*ich* stürze nicht". Deshalb hat sich auch eine der „Unterabteilungen der romantischen Schule", nämlich die „satanische Schule",[51] des Lachens angenommen (BAU 2, S. 531; 291). Insofern das Lachen „satanisch" ist, ist es zugleich „zutiefst menschlich", und insofern es aus der scheinbaren Überlegenheit des Lachenden hervorgeht, ist es zugleich „Anzeichen einer unendlichen Größe und eines unendlichen Elends" (BAU 2, S. 532; 292). Tiere kennen kein Überlegenheitsgefühl über Pflanzen; primitive Völker haben ebensowenig Sinn für die Karikatur wie Virginie; und das „heidnische Altertum" verfügt über weniger Elemente des Komischen als die Schüler Jesu. Venus, Pan und Herkules waren „keine Gestalten, über die man lachte", erst nach der Ankunft von Jesus lacht man über sie (BAU 2,S. 533; 294).

Wenn der Mensch jedoch angesichts von Dingen in ein heftiges Gelächter ausbricht, die kein Anzeichen von Schwäche oder Unglück zum Ausdruck bringen, handelt es sich für Baudelaire um ein Gelächter, das vom Grotesken hervorgebracht wird. Das Groteske wird von ihm in Übereinstimmung mit Hugo als etwas den menschlichen Radius oder das menschliche Auffassungsvermögen Sprengendes verstanden. Da Lachen aber allgemein Ausdruck eines Überlegenheitsgefühls ist, muß es sich bei dem durch das Groteske veranlaßten Lachen um eine vermeinte Überlegenheit des Menschen über die Natur handeln (BAU 2, S. 535; 296). Am besten lassen sich die Verhältnisse mit der Unterscheidung zwischen dem Komischen und dem Grotesken klären. Das Komische über das wir lachen, besteht in den bislang angeführten Beispielen des Ausrutschens, Fallens, in einem unverschuldeten Unglück. Als Kunstwerk ist die Komödie Nachahmung, Naturnachahmung, wie in der klassizistischen Komödie, zum Beispiel der von Molière. Das vom Grotesken ausgelöste Lachen hat demgegenüber „etwas Tiefes, Axiomatisches und Ursprüngliches", das der Unschuld viel näher liegt als das vom Komischen ausgelöste Lachen. Baudelaire führt Beispiele an, um diesen wichtigen Unterschied so deutlich wie möglich zu machen. Im Bereich der Literatur verfolgt die Darstellung des Komischen bestimmte Zwecke, zum Beispiel die einer literarischen Schule, wogegen die Darstellung des Grotesken so zwecklos ist wie die „Schule des l'art pour l'art". Als Darstellung verweist das Komische auf bestimmte Vorfälle und ist deshalb das signifizierende oder „signifikante" Komische zu nennen; das Groteske hat aber keinen solchen festen Referenzpunkt und sollte deshalb als das „absolut Komische" bezeichnet werden. Das signifizierende oder signifikante Komische läßt sich vom Menschen

[51] Nicht Lord Byron, an den man zuerst denken würde, sondern auf Joseph de Maistre bezogen, der dem Wirken Satans in der Welt des Menschen nachspürte. Baudelaire verweist selbst auf den Roman des irischen Vikars Charles Robert Maturin *Melmoth the Wanderer* (Edinburgh 1820).

verstehen und durchschauen; das Groteske kann man nur „intuitiv" erfassen. Beim absolut Komischen bricht das Lachen spontan aus; bei der „verweisenden Komik" kann das Lachen später erfolgen, da es von der „Geschwindigkeit des Begreifens" abhängt. Wenn Baudelaire „absolut Komisches" sagt, bezieht sich dies natürlich auf die „gefallene Menschheit", nicht auf das „wahrhaft Absolute", für das es nur den Zustand der „Freude" gibt (ebd.).

Was die literarische Kunst anbetrifft, so ist das „absolut Komische" Gegenstand der „höheren Künstler" (BAU 2, S. 535; 296). In Frankreich, einem „Land der klaren Gedanken und Beweisführungen", ist deshalb das „signifikant Komische" oder das „verweisende Komische" vorherrschend, und der größte Meister dieser Art ist Molière (BAU 2, S. 536; 298). Doch hat Molière auch Ankänge an das „wahre Groteske", vor allem in Zwischenspielen wie *Der eingebildete Kranke* und *Der Bürger als Edelmann*, die aber leider zu wenig gelesen und aufgeführt werden. Rabelais ist der „französische Meister des Grotesken", aber auch bei ihm bleibt die Kunst „fast immer einsichtig". Callots „karnevaleske Gestalten" lassen sich ebenfalls auf das Groteske beziehen, wogegen das Komische bei Voltaire auf der „Vorstellung der Überlegenheit" beruht und demnach „ganz und gar signifikant" ist (eb.).

Deutschland, als verträumtes Land, liefert die besten Beispiele des absolut Komischen, dessen unerreichter Meister E.T.A. Hoffmann ist (BAU 2, S. 541; 296). Jenseits des Kanals begegnet man dem „grimmig Komischen" (BAU 2, S. 541; 298–99), einer Unterart des signifikanten Komischen (S. 298). Italien ist das Land des „unschuldig Komischen" (BAU 2, S. 538; 299), einer Unterart des absolut Komischen. Bei den Spaniern entwickelt sich das Komische schnell zum „Grausamen" (ebd.), das offenbar dem verweisenden oder signifizierenden Komischen zuzurechnen ist. Baudelaire führt Pantomimen und Erzählungen Hoffmanns als Beispiele für das absolut Komische an und sieht dessen Eigenart in der „höchst absichtsvollen Mischung einer gewissen Dosis signifikanter Komik mit dem absolut Komischen allerhöchsten Grades" (BAU 2, S. 542; 303). Damit erweist sich die künstlerische Hervorbringung des absolut Komischen als ein Akt, den der Künstler bewußt ausführt, den er aber gleichzeitig so gestaltet, als wisse er dies nicht. Damit wird dem Leser oder Betrachter die Freude überlassen, die aus der vermeinten Überlegenheit im Erkennen entsteht. Baudelaires Theorie des absolut Komischen ist hier hauptsächlich deshalb angeführt, weil sie vielleicht am nächsten an die Phänomene der Weltironie und des Welthumors herankommt.

9. Nietzsche und das Spiel der Masken

Die letzten Konsequenzen der Weltironie wurden jedoch von Nietzsche gezogen, als dieser sich in *Die fröhliche Wissenschaft* fragte, welcher Zustand eintreten würde, wenn all das, worauf das abendländische Denken bislang gegründet war, „immer mehr unglaubwürdig wird, wenn nichts sich mehr als göttlich erweist, es sei denn der Irrtum, die Blindheit, die Lüge – wenn Gott sich als unsere längste Lüge erweist?" (NIE 3, S. 577). In dem Aphorismus *Der tolle Mensch* läßt Nietzsche den „tollen Menschen" nach seiner Botschaft: „Gott ist tot" die Fragen stellen:

> Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? (NIE 3, S. 481).

Nietzsche fragte sich, ob von diesem Standpunkt aus „wirklich das Sich-nicht-täuschen-lassen-wollen weniger schädlich, weniger gefährlich, weniger verhängnisvoll" sei als das bereitwillige Sich-täuschen-lassen? Denn was weiß man „von vornherein vom Charakter eines Daseins, um entscheiden zu können, ob der größere Vorteil auf Seiten des Unbedingt-Mißtrauischen oder des Unbedingt-Zutraulichen ist?" (NIE 3, S. 575–76). Als Antwort auf dies Dilemma schien sich nur die Devise „Hüten wir uns!" zu ergeben, die Nietzsche in einem mit diesem Titel überschriebenen Aphorismus entwickelt. In Opposition zu einer ästhetisch-humanistischen Interpretation der Welt entwirft er dort die Hypothese: „Der Gesamtcharakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Notwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heißen." – „Aber wie dürften wir das All tadeln oder loben!" fährt er dort fort: „Hüten wir uns, ihm Herzlosigkeit und Unvernunft oder deren Gegensätze nachzusagen: es ist weder vollkommen, noch schön, noch edel, und will nichts von alledem werden, es strebt durchaus nicht danach, den Menschen nachzuahmen" (NIE 3, S. 468). Die Annahme einer Welt, „welche im menschlichen Denken, in menschlichen Wertbegriffen ihr Äquivalent und Maß haben soll", eine

„‚Welt der Wahrheit', der man mit Hilfe unsrer viereckigen kleinen Menschenvernunft letztgültig beizukommen vermöchte", war für Nietzsche „Plumpheit und Naivität, gesetzt daß es keine Geisteskrankheit, kein Idiotismus ist" (NIE 3, S. 625). In den Metaphern der „Weltironie" oder „Gottesironie" gesprochen war die Welt für Nietzsche zum Göttertisch geworden, an dem die Götter Würfel spielten, „daß die Erde bebte und brach und Feuerflüsse heraufschnob" – „zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen" (NIE 4, S. 289). Dieser „ganzen großen Welt- und Daseinskomödie" gegenüber verlangte er „strahlende Augen und ein wohlwollendes Lächeln" als eine Art des Beifalls, welche auch „die andern Zuschauer zum ‚plaudite amici' verführen soll" (NIE 2, S. 388).

Der Begriff der Ironie wurde von Nietzsche nur selten verwendet, und wenn dieser Terminus gelegentlich in seinen Schriften auftritt, hat er meist eine negative Nuance. Nach der frühen Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* ist die Ironie die Haltung der „praktischen Pessimisten", das heißt der historischen Gelehrten des déjà-vu-Standpunktes, die vor der Zukunft „keine wahre und sicher gegründete Achtung" haben. Von „Ahnungen eines Untergangs" geleitet, sind sie „gegen das fremde, ja gegen das eigne Wohl gleichgültig" geworden und leben nach dem Motto: „Wenn uns nur die Scholle noch trägt! Und wenn sie uns nicht mehr trägt, dann soll es auch recht sein" (NIE 1, s. 302). Die „ironische Existenz" und das „ironische Selbstbewußtsein", das hier zutage tritt, war für Nietzsche Zeichen der „Spätgekommenen, der abgeblaßten, letzten Sprossen mächtiger und frohgemuter Geschlechter". Diese Ironie hatte für ihn eine „Art angeborner Grauhaarigkeit" und äußerte sich in „greisenhafter Beschäftigung", nämlich im „Zurückschauen, Überrechnen, Abschließen, Trostsuchen im Gewesenen, durch Erinnerung, kurz historische Bildung". Ferner verband sich diese „ironische Übersicht" über das Gewesene mit einem „darüber schwebenden Ahnen, daß hier nichts zu frohlocken sei" und es „vielleicht bald mit aller Lustbarkeit der historischen Erkenntnis vorüber sein werde" (NIE 1, S. 303). Für den jungen Nietzsche war die Erkenntnis dagegen „mit Lust verknüpft", und zwar deshalb, weil sie uns, wie gymnastische Übungen, ein Bewußtsein unserer Kraft vermittelt, weil man in ihr „über ältere Vorstellungen und deren Vertreter hinauskommt" oder doch hinauszukommen glaubt. Zugegeben, meinte er, in bezug auf seine „Entstehung" verdient alles, vor allem aber das Menschliche, „die ironische Betrachtung". Doch war für ihn gerade deshalb „die Ironie in der Welt so überflüssig" (NIE 2, S. 210).

Allenfalls in der Pädagogik, das heißt im Verkehr des Lehrers mit Schülern, war die Ironie für Nietzsche „am Platze". Doch unterstellte er sie hier strengen Richtlinien. Die „Demütigung, Beschämung", welche die Ironie des Lehrers in seinem Schüler erweckt, muß von der „heilsamen Art" sein und soll „Verehrung, Dankbarkeit" wie einem Arzt gegenüber hervorbringen. Zu diesem Zweck stellt sich der Ironiker

unwissend und zwar so gut, daß die sich mit ihm unterredenden Schüler getäuscht sind und in ihrem guten Glauben an ihr eigenes Besserwissen dreist werden und sich Blößen aller Art geben; sie verlieren die Behutsamkeit und zeigen sich, wie sie sind, – bis in einem Augenblick die Leuchte, die sie dem Lehrer ins Gesicht hielten, ihre Strahlen sehr demütigend auf sie selbst zurückfallen läßt (NIE 2, S. 259).

Sobald die pädagogische Ironie diese delikaten Züge verliert, und zur bloßen Überlegenheitspose wird, ist sie für Nietzsche „eine Unart, ein gemeiner Affekt". Die literarische Ironie gar, in der sich der „ironische Schriftsteller" mit seinem ausgesuchten Leserkreis zusammenschließt und diese sich allen anderen gegenüber überlegen fühlen, war ihm „Anmaßung". Darüber hinaus verdirbt die „Gewöhnung an Ironie" den Charakter: „Sie verleiht allmählich die Eigenschaft einer schadenfrohen Überlegenheit: man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat, außer dem Beißen" (ebd.).

Historisch betrachtet war der Ursprung der Ironie für Nietzsche die „Zeit des Sokrates" – eine Epoche von „Menschen des ermüdeten Instinkts", von „konservativen Altathenern, welche sich gehen ließen – ‚zum Glücke', wie sie sagten, zum Vergnügen, wie sie taten – und die dabei immer noch die alten prunkvollen Worte in den Mund nahmen, auf die ihnen ihr Leben längst kein Recht mehr gab". Hier war Ironie nötig – „jene sokratische boshafte Sicherheit des alten Arztes und Pöbelmanns, welcher schonungslos ins eigne Fleisch schnitt, wie ins Herz des ‚Vornehmen', mit einem Blick, welcher verständlich genug sprach: ‚verstellt euch vor mir nicht! Hier – sind wir gleich!'" (NIE 5, S. 146–47). Auch in der Neuzeit, in der Periode der „Moral der Mittelmäßigkeit", da man „Maß und Würde und Pflicht und Nächstenliebe" predigte, während das wahre Ziel darin bestand, „sich fortzusetzen" und die Mittelmäßigkeit zu perpetuieren, fand Nietzsche die Ironie am Werke. Ja, eine solche Moral, meinte er, „wird Not haben, die Ironie zu verbergen" (NIE 5, S. 216–17).

Wie aus diesen Bemerkungen hervorgeht, war die Ironie für Nietzsche eines der Symptome, in denen sich die Dekadenz widerspiegelt. Sie war ihm die Haltung des Gelehrten, der mit überlegenem Achselzucken „in der Philosophie nichts sieht als eine Reihe widerlegter Systeme und einen verschwenderischen Aufwand, der niemandem ‚zugute kommt'" (NIE 5, S. 130). In ihr bekundete sich jener „Jesuitismus der Mittelmäßigkeit, welcher an der Vernichtung des ungewöhnlichen Menschen instinktiv arbeitet und jeden gespannten Bogen zu brechen oder – noch lieber! – abzuspannen sucht" (NIE 5, S. 134). Der Ironiker glich ihm jenem Menschen, „der nicht mehr flucht und schimpft". Ein solcher Mensch „weiß nicht mehr zu bejahen, nicht mehr zu verneinen" (NIE 5, S. 135). Er ist „nichts Derbes, Mächtiges, Auf-sich-Gestelltes, das Herr sein will", er hat „das tapfre Lustgefühl im Wollen nicht mehr", sondern spricht mit Montaigne:

‚Was weiß ich?' Oder mit Sokrates: ‚ich weiß, daß ich nichts weiß'. Oder: ‚hier traue ich mir nicht, hier steht mir keine Tür offen'. Oder: ‚gesetzt sie stünde offen, wozu gleich eintreten?' Oder: ‚wozu nützen alle vorschnellen Hypothesen? Gar keine Hypothesen machen könnte leicht zum guten Geschmack gehören. Müßt Ihr denn etwas Krummes gleich geradebiegen? Durchaus jedes Loch mit irgendwelchem Werge ausstopfen? Hat das nicht Zeit? Hat die Zeit nicht Zeit? O ihr Teufelskerle, könnt ihr denn gar nicht warten? Auch das Ungewisse hat seine Reize, auch die Sphinx ist eine Circe, auch die Circe war eine Philosophin (NIE 5, S. 137–38).

Insbesondere schien Nietzsche die Ironie aber durch ihre Verwandtschaft mit der Romantik, dann mit Sokrates verdächtig zu sein, in dem das dialektische Denken „zur Welt kam" und sich in seiner „Superfötation des Logischen", seiner „Rachitikerbosheit" anmaßte, zum Leben Stellung zu nehmen und dann zu dem Resultat gelangte: „Es taugt nichts" (NIE 6, S. 68–69). Sogar die Ehe des Sokrates mit Xanthippe fiel unter das Verdikt der Ironie, als Nietzsche sagte: „Der boshafte Sokrates hat sich, scheint es, ironice verheiratet" (NIE 5, S. 351).

Wie dies aber meistens bei Nietzsche der Fall ist, lassen sich diesen Diskriminierungen auch positive Äußerungen gegenüberstellen. Als er sein Portrait Christi als Prototyp des Erlösers, des Symbolisten und „interessantesten décadent" mit dem von „spitzfindigen Theologen" und „hadernden Priestern" geschaffenen Christusbild eines „Fanatikers des Angriffs" konfrontierte, suchte Nietzsche seine Interpretation unter anderem damit als die richtige zu begründen, daß er Christus mit Renans Worten als „le grand maître en ironie" bezeichnete (NIE 6, S. 202). Daß es der christlichen Gemeinde gelungen war, aus diesem „großen Symbolisten" mit dem „ergreifenden Reiz einer solchen Mischung von Sublimem, Krankem und Kindlichem" einen „richtenden, hadernden, zürnenden, bösartig spitzfindigen Theologen" zu machen (ebd.), so daß nun „die Menschheit vor dem Gegensatz dessen auf den Knien liegt, was der Ursprung, der Sinn, das Recht des Evangeliums war", war für Nietzsche der schärfste Ausdruck „welthistorischer Ironie" und ein Zeichen dafür, daß „hinter dem großen Welten-Spiel eine ironische Göttlichkeit die Finger handhabe" (NIE 6, S. 208). „Amor fati: das sei von nun an meine Liebe!", sagte Nietzsche in ekstatischer Rede im Januar 1882: „Ich will keinen Krieg gegen das Häßliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, alles in allem und großen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Jasagender sein" (NIE 3, S. 521). „Amor fati ist meine innerste Natur", so griff Nietzsche einige Jahre später dies Motiv wieder auf, fügte dann freilich hinzu: „Dies schließt aber nicht aus, daß ich die Ironie liebe, sogar die welthistorische Ironie" (NIE 6, S. 363).

Aus diesen Beispielen ist freilich kaum zu ersehen, welch bedeutende Rolle Nietzsche in der Geschichte der Ironie spielte. Das Wort Ironie scheint er wegen seines Beiklangs von „romantischer Subjektivität" vermieden zu haben, wobei er

sich, wenn er das Phänomen als solches behandelte, der klassischen Idee der dissimulatio bediente, die er mit „Maske" übersetzte. Um Nietzsches wirkliche Bedeutung für die Ironie sehen zu können, müssen größere Perspektiven angewandt werden. Dies soll in den folgenden Abschnitten geschehen, in denen es (1) um das Thema Sokrates und der Tod der klassischen Tragödie, (2) Nietzsches Sprachtheorie auf der Grundlage seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, (3) den Ausdruckscharakter seiner Schriften und (4) die Thematik von Maske und Lebenskunst geht.

I.

Das erste dieser Themen, Sokrates und der Tod der klassischen Tragödie, scheint mit der Ironie nicht viel zu tun zu haben und sogar aus Sokrates selbst die Züge der Ironie zu eliminieren, die für Schlegel und Kierkegaard so fest in ihm ausgeprägt waren. Dies Thema bezieht sich auf einen todernsten Vorgang, der sogar das Element der tragischen Ironie zum Verstummen bringt, das für Hegel hier noch wirksam war. Von Hegels Konzeption des Sokrates aus läßt sich aber gut entwickeln, wie sich in Nietzsches Sehweise das Verhältnis des Sokrates zur klassischen Tragödie darstellt. Für Hegel hatte die Funktion des Sokrates darin bestanden, daß in ihm das Prinzip der „absoluten Unabhängigkeit des Gedankens", die Autonomie der Philosophie, zum Ausdruck gekommen war und diese sich als „entscheidend", d. h. als überlegen gegen die Überlieferung, den Mythos, das Vaterland und die Sitte stellte, die Antigone in die schlichten Worte gekleidet hatte: „Die ewigen Gesetze der Götter sind, und niemand weiß, woher sie gekommen."[1] Das „wahrhaft Tragische" an diesem Vorgang hatte Hegel darin erblickt, daß hier zwei „berechtigte sittliche Mächte" in Kollision kamen, von denen beide, die „unbefangene Sitte" und das „Recht des Wissens", dieselben Rechte besitzen (HEG 18, S. 447). Für Nietzsche dagegen scheint sich dieser Prozeß einfach durch eine Überwindung, eine Besiegung der tragischen Welt durch das von Sokrates verkörperte rationale Prinzip zu vollziehen, wobei dem Betrachter nichts übrigbleibt als diesen Sieg der Vernunft über die tragische Kunst als einen Niedergang zu beklagen.

Die völlige Ausschließung der Ironie von diesem Ereignis zeigt sich darin, daß ein unironisches Prinzip, die „tragische Weltanschauung" der Griechen, durch ein ebenso unironisches Prinzip, die kalkulierende Vernunft, ersetzt wird. Allenfalls ließe sich nach der Überwindung der tragischen Weltanschauung von Ironie sprechen. Da Nietzsche den Untergang der Tragödie mit dem Beginn der Moderne in Sokrates und Euripides gleichsetzt,[2] ergäbe sich hier sogar ein unmittel-

---

[1] Siehe unten, S. 160, 225, 226 f.

[2] Siehe oben, S. 258 f.

barer Bezug zwischen Ironie und Modernität. Aber beide Bezeichnungen, Moderne und Ironie, haben in Nietzsches Verwendung eine minderwertige, pejorative Bedeutung, es handelt sich jedenfalls nicht um Phänomene, die sich mit der Klassik verbinden lassen. Hier zeigt sich, daß das größte Hindernis für eine Anerkennung der Ironie durch Nietzsche oder jedenfalls für eine nicht ambiguöse Akzeptierung der Ironie durch Nietzsche in seiner Konzeption einer „wahren Klassik" bestanden hat, die er bei den Griechen verwirklicht zu sehen glaubte. Er scheint die klassische Welt, wie sie bei den Griechen in Erscheinung trat, als absolut vorbildlich bewundert zu haben. Er betonte die „unbeschreibbare Einfachheit und Würde des Hellenischen" und nahm an, daß es der Zweck der klassischen Philologie sei, „der Gegenwart den Spiegel des Klassischen und Ewiggültigen entgegenzuhalten".[3] Hier gründete für Nietzsche „die ungeheure Bedenklichkeit, die uns jedesmal, angesichts des Sokrates, ergreift" und die sich in die Frage kleiden läßt:

> Wer ist das, der es wagen darf, als ein Einzelner das griechische Wesen zu verneinen, das als Homer, Pindar und Aeschylus, als Phidias, als Perikles, als Pythia und Dionysus, als der tiefste Abgrund und die höchste Höhe unserer staunenden Anbetung gewiß ist? Welche dämonische Kraft ist es, die diesen Zaubertrank in den Staub zu schütten sich erkühnen darf? Welcher Halbgott ist es, dem der Geisterchor der Edelsten der Menschheit zurufen muß: ‚Weh! Weh! Du hast sie zerstört, die schöne Welt, mit mächtiger Faust; sie stürzt, sie zerfällt' (NIE 1, S. 90).

Aus dieser Konzeption einer absoluten Klassik und der damit verbundenen Abwertung der Moderne scheint Nietzsches Ambiguität gegenüber der Ironie hervorzugehen. Letztlich scheint er die Aufgabe der Philosophie und seine eigene Aufgabe im Programm eines „schrittweisen Wiedergewinnens des antiken Bodens", im Willen zum Süden, zur Renaissance, d. h. einer Wiedergeburt durch das Altertum, gesehen zu haben. Hier war er sogar bereit, einen Zusammenhang zwischen seiner Philosophie und der deutschen Philosophie anzuerkennen. Er sagt dazu:

> Vielleicht, daß man einige Jahrhunderte später urteilen wird, daß alles deutsche Philosophieren darin seine eigentliche Würde habe, ein schrittweises Wiedergewinnen des antiken Bodens zu sein, und daß jeder Anspruch auf ‚Originalität' kleinlich und lächerlich klinge im Verhältnis zu jenem höheren Anspruche der Deutschen, das Band, das zerrissen schien, neu gebunden zu haben, das Band mit den Griechen, dem bisher höchst gearteten Typus ‚Mensch'.[4]

---

[3] *Nietzsche in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta (München 1954) 3, S. 157–159. (In NIE nicht enthalten).

[4] *Nietzsche in drei Bänden* 3, S. 464–465.

Um also auf Seiten Nietzsches eine engere Verbindung mit der Ironie nachzuweisen, müßte man seine Konzeption einer absoluten Klassik als eine enorme Vordergrundfassade entlarven, hinter der sich eine fragilere Bestimmung der griechischen Kultur verbirgt. Bei den späteren Texten Nietzsches läßt sich dies ohne größere Schwierigkeit durchführen, aber bereits in *Die Geburt der Tragödie* und den Schriften aus dem Umkreis dieses Textes finden sich Anhaltspunkte dazu. Der Sokratismus als Auflösungsmittel der Klassik in ihrer luziden Selbstpräsenz, ohne jede Beimischung von Differenz, Absenz und Dissimulation, gehört zu den historischen Voraussetzungen der Ironie, den Bedingungen ihrer Möglichkeit. Nietzsches Überlegungen über das historische Auftreten des Sokratismus und seine Bestimmung dieses Phänomens erfordern deshalb größte Aufmerksamkeit, selbst wenn die Bezeichnung Ironie nicht in diesen Texten vorkommt. Wir befinden uns hier auf vertrautem Terrain, jener Zone des Denkens, die Schlegel mit den Worten kennzeichnete, daß hier „in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird" (FS 2, S. 152); von der Hegel in bezug auf Sokrates meinte, daß hier der „Gegensatz seines subjektiven Philosophierens gegen die bestehende Sittlichkeit" (HEG 18, S. 461) zutage trat; und von der Kierkegaard sagte, daß hier die „Subjektivität zum ersten Mal in der Geschichte ihr Recht geltend gemacht" hat (KI I, S. 7).

Wie Nietzsche dieses ins Weltgeschichtliche erweiterte Bild des Sokrates radikalisierte, zeigte sich der Öffentlichkeit zum erstenmal im Abschnitt 15 aus *Die Geburt der Tragödie*. Sokrates erscheint in dieser Beschreibung als der „Typus einer vor ihm unerhörten Daseinsform", nämlich als „Typus des *theoretischen Menschen*", dessen „tiefsinnige *Wahnvorstellung*" in dem „unerschütterlichen Glauben" bestand, daß das Denken, „an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche und das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *korrigieren* im Stande sei" (NIE 1, S. 98–99). Sokrates war der erste, der mit jenem „Instinkt der Wissenschaft" nicht nur zu leben, sondern auch zu sterben bereit war, und deshalb steht das „Bild des *sterbenden Sokrates*" als „Wappenschild" über jedem Eingangstor der Wissenschaft. Es erinnert so an die Bestimmung der Wissenschaft, „das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen". Nach Sokrates, diesem „Mystagogen der Wissenschaft", hat sich „eine Philosophenschule nach der anderen, wie Welle auf Welle" abgelöst. Eine „nie geahnte Universalität der Wissensgier" hat die Wissenschaft auf die hohe See geführt und kraft ihrer „Universalität" ein „gemeinsames Netz des Gedankens über den gesamten Erdball, ja mit Ausblicken auf die Gesetzlichkeit eines ganzen Sonnensystems" gespannt. Wer dies alles berücksichtigt und zudem die „erstaunlich hohe Wissenspyramide der Gegenwart" in Betracht zieht, wird sich nach Nietzsche nicht enthalten können, „in Sokrates den einen Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte zu sehen" (NIE 1, S. 99–100).

Sokrates ist ferner das „Urbild des theoretischen Optimisten", der dem Wissen die Kraft einer „Universalmedizin" beilegte und „im Irrtum das Übel an sich" begriff. Alles, was den Menschen auszeichnet, seine Fähigkeit zu Urteilen und Schlüssen, die erhabensten sittlichen Taten, die „Sophrosyne", alles dies wurde von ihm und seinen Nachfolgern aus der „Dialektik des Wissens abgeleitet und demgemäß als lehrbar bezeichnet" (NIE 1, S. 100–101). Nun wird jeder Optimismus der Wissenschaft und der Theorie irgendwann einmal scheitern, da jeder aufrichtige Mensch „noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich" an bestimmte „Grenzpunkte" gerät, „wo er in das Unaufhellbare starrt" (NIE 1, S. 101). Diese selbstkritische Komponente des Wissens hat Nietzsche in dem maßlosen Wissensanspruch des Sokrates ebenfalls wahrgenommen und wiederum als einen extremen Zug in diesem Typus verstanden. Die Selbstkritik besteht nämlich in dem Eingeständnis des Sokrates, nichts zu wissen, während er bei seinen Wanderungen durch Athen überall auf Einbildung des Wissens stieß. Diese Selbsterkenntnis kam aber nicht durch das Inschwankengeraten seines „ungeheueren Verstandes", sondern „durch eine in solchen Momenten sich äußernde göttliche Stimme", das „Dämonion des Sokrates" zustande, dessen Funktion darin bestand, „dem bewußten Erkennen hier und da *hindernd* entgegenzutreten" (NIE 1, S. 90–91). Nietzsche sagt: „Während doch bei allen produktiven Menschen der Instinkt gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewußtsein kritisch und abmahnend sich gebärdet: wird beim Sokrates der Instinkt zum Kritiker, das Bewußtsein zum Schöpfer – eine wahre Monstrosität per defectum!" (ebd.).

Auch die Konsequenz, die sich aus dem Scheitern des unermeßlichen Wissensantriebes ergibt, hat bei Sokrates eine ungewöhnliche Richtung. Die in Sokrates „als vorbildlich erscheinende Gier der unersättlichen optimistischen Erkenntnis" wird an den Grenzpunkten der Peripherie der Wissenschaft gewahr, „wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich in den Schwanz beißt". Sie wird daraufhin „umschlagen" in „tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit". Hier bricht nun eine „Neuform der Erkenntnis durch, die *tragische Erkenntnis*, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht" (NIE 1, S. 101–102). Dies letzte Umschlagen der Wissenschaft in tragische Erkenntnis und Kunstbedürftigkeit, das sich im Bilde des „musiktreibenden Sokrates" (NIE 1, S. 102) mitteilt, liegt aber bereits jenseits des typischen Sokratismus und stellt dessen Selbstüberwindung dar. Es soll deshalb hier nicht näher darauf eingegangen werden.[5] Dagegen besteht der weltgeschichtliche Charakter des griechischen Philosophen nach Nietzsches Darstellung in seinem wissens-

---

[5] Siehe hierzu meinen Essay „Sokrates und die griechische Tragödie," *Nietzsche-Studien* 18 (1989), S. 141–157.

theoretischen und wissensoptimistischen Anspruch. Mit ihm betrat die westliche Menschheit einen Weg, der bis in die jüngste Neuzeit führt. Damit zeigt sich auch die Verbindung dieses von Nietzsche gezeichneten Sokrates zu Euripides. Sokrates gehörte ja zu dessen Umwelt, bevor er seine eigenen weltgeschichtlichen Konturen annahm. Die Welt vor Euripides und vor Sokrates aber war nicht so einseitig auf das Wissen und die Erkenntnis gegründet. Dies änderte sich nun von Grund auf, wobei die entscheidende Macht jedoch von Sokrates und nicht von Euripides ausging und in dem zum Ausdruck kam, was Nietzsche den „aesthetischen Sokratismus" nannte.

Der Hauptvorwurf, den Nietzsche auf dieser Grundlage gegenüber Euripides erhob, bestand in dem von Aristophanes entlehnten Argument, dieser Dichter habe im Gegensatz zu den mythischen Geschehnissen der Vorzeit „das allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben dargestellt", wie es sich damals in Athen abspielte (NIE 1, S. 77). Nietzsche formulierte diesen Vorwurf auf seine Weise auch so um, daß Euripides „den Zuschauer auf die Bühne gebracht habe, um zugleich damit den Zuschauer zum Urteil über das Drama erst wahrhaftig zu befähigen" (NIE 1, S. 78–79). Euripides nahm an, daß solange eine Lücke im Gewebe der Vorgeschichte eines Helden noch fehlte, solange der Zuhörer noch ausrechnen mußte, was diese oder jene Person bedeutete, die Aufmerksamkeit des Publikums an solche Fragen geheftet blieb und sich nicht auf die Wirkung der Tragödie konzentrieren konnte. Nun gab aber die aeschyleisch-sophokleische Tragödie dem Zuschauer genügend Mittel an die Hand, um sich bereits in den ersten Szenen zurechtzufinden. Nur gab sie diese dem Zuschauer nicht direkt, sondern „gewissermaßen zufällig", womit sich eine „edle Künstlerschaft bewährt, die das *notwendige* Formelle gleichsam maskiert und als Zufälliges erscheinen läßt". Außerdem beruhte die Wirkung dieser Tragödie auch gar nicht auf der „epischen Spannung", d. h. „auf der anreizenden Ungewißheit, was sich jetzt und nachher ereignen werde". Die Wirkung der alten Tragödie ging vielmehr aus dem Pathos hervor und bestand in „jenen großen rhetorisch-lyrischen Szenen, in denen die Leidenschaft und die Dialektik des Haupthelden zu einem breiten und mächtigen Strom anschwoll" (NIE 1, 85–86).

Die von Euripides beim Publikum beobachtete Unruhe, „das Rechenexempel der Vorgeschichte auszurechnen", existierte also eigentlich gar nicht oder war vielmehr nur seine eigene (ebd.). Somit war das Publikum oder der Zuschauer seiner ästhetischen Spekulation in erster Hinsicht er selbst, d. h. „Euripides als *Denker*, nicht als Dichter", ausgestattet mit der „Behendigkeit seines kritischen Denkens" (NIE 1, S. 80). Alle Elemente aus der griechischen Tragödie auszuscheiden, die Nietzsche unter dem Begriff Dionysisch verstand und die Tragödie nun „*rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen – dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Euripides*" (NIE 1, S. 82). In Parallele zu dem Sokratischen Prinzip: „nur der Wissende ist

tugendhaft“, läßt sich das oberste Gesetz des „ästhetischen Sokratismus“ mit den Worten bezeichnen: „alles muß verständig sein, um schön zu sein“ (NIE 1, S. 85). Nach diesem Prinzip rektifizierte Euripides konsequenterweise „die Sprache, die Charaktere, den dramaturgischen Aufbau, die Chormusik“ (ebd.). In dramaturgischer Hinsicht dienten ihm dazu vor allem die „Verrückung der Chorposition“ aus der Orchestra in die Szene hinein und die Umstrukturierung des Chors als Mithandelnden (NIE 1, S. 95), die Einführung des Prologs noch vor der Exposition und des deus ex machina zur Sicherstellung der Zukunft der Helden (NIE 1, S. 86). In letzter Analyse war Euripides aber selbst nur „Maske“, nur Repräsentant einer aus ihm „redenden dämonischen Macht“. Diese bestand keineswegs in Apollo als dem Gegengott des Dionysos, sondern war „ein ganz neugeborner Dämon, genannt *Sokrates*“ (NIE 1, S. 83). Im Bilde der Zuschauer gesprochen wurde Sokrates jener hinter Euripides stehende „*zweite Zuschauer*, der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete“. Mit ihm verbündet „wagte Euripides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein“ (NIE 1, S. 87). Dies erklärt dann für Nietzsche „die enge Zusammengehörigkeit des Sokrates und des Euripides aus der antiken Empfindung heraus“ (NIE 1, S. 88–89).

Von hier aus, vom Gesichtspunkt des „aesthetischen Sokratismus“ aus, zeigt sich noch einmal das von Nietzsche ins Welthistorische vergrößerte Phänomen des Sokratismus, das hauptsächlich unter seinen wissenstheoretischen und wissensoptimistischen Aspekten bekannt geworden ist. Nietzsche verwendet dafür das Bild eines von Sokrates ausgehenden und „in der Abendsonne immer größer werdenden Schattens“, der sich „über die Nachwelt hin ausgebreitet hat“ (NIE 1, S. 97). Er meint, man müsse ein Gefühl dafür haben, „wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam *hinter* Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch Sokrates und wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muß“, um den weltgeschichtlichen Charakter der Sokratischen Lebensrichtung ermessen zu können (NIE 1, S. 91). Sokrates erscheint als Repräsentant einer durch ihn hindurch wirkenden, aber bereits vor ihm aktiven „antidionysischen Tendenz“, welche „nur in ihm einen unerhört großartigen Ausdruck gewinnt“ (NIE 1, S. 95). Dieser Sokratismus hinter und vor Sokrates führt zu dem entscheidenden Punkt in Nietzsches Theorie über die absolute Klassik und den Anfang der Moderne, das heißt zu dem Punkt, an dem sich seine Theorie selbst dekonstruiert.

Dieser Punkt zeigt sich am deutlichsten in einem frühen Basler Vortragstext über *Sokrates und die Griechische Tragödie* (1870), der zum erstenmal den verderblichen Einfluß des Sokrates auf die Entwicklung der griechischen Tragödie zum Ausdruck bringt und in dieser Hinsicht das grundlegende Argument aus *Die Geburt der Tragödie* vorwegnimmt. Jedoch zeigt dieser frühe Text eine viel sympathischere Einstellung gegenüber Euripides und dem Sokratismus. Euripides erscheint auf menschlichere, manchmal sogar komische Weise, ohne die schema-

tisierten Züge der späteren Version. Nietzsches größere Toleranz ist wahrscheinlich eine Konsequenz seiner häufigen Rückbeziehungen auf Aristophanes, die seinen Konzeptualisierungen eine größere historische Direktheit und Nähe verleihen. In diesem früheren Text stellt Nietzsche den „Tod der Tragödie" auch als ein tragisches und unvermeidliches Ereignis dar und betont dabei die große Distanz zwischen dem „alten Musikdrama" und dem Atheniensischen Publikum, das auf den Zuschauerbänken saß.

Erst in der Mitte des Textes wird Sokrates zum erstenmal genannt. Die sehr vorsichtig formulierte Äußerung über die „Zusammengehörigkeit" des Sokrates und Euripides im antiken Kunstverständnis (NIE 1, S. 540), die in *Die Geburt der Tragödie* zu einer kompakten These wird, zeigt sich in den Vorarbeiten zu dem Vortrag *Sokrates und die Tragödie* sogar auf noch einschränkendere Weise, wo es heißt: „In diesem Zusammenhange ist zum ersten Male der Name des Sokrates zu nennen. Es ist bloßes Gerede, aber doch mehrfach von den Komikern benutzt, daß er dem Euripides beim Dichten geholfen habe: wir merken dabei doch heraus, wie man in Athen über die Beiden dachte" (NIE 14, S. 100). Im Vortragstext wird diese Zusammenstellung dann den Konservativen, den „Anhängern der ‚guten alten' Zeit" zugeschrieben (NIE 1, S. 540). Der Verfall der Tragödie aber, den Euripides wahrzunehmen glaubte, erscheint auch hier als eine „sokratische Phantasmagorie". Die „Frucht des künstlerischen Sokratismus" wird hier als das „schauspielartige Schachspiel, das Intrigenstück" NIE 1, S. 542) bezeichnet.

Der entscheidende Unterschied zwischen diesem frühen Text und *Die Geburt der Tragödie* besteht aber darin, daß hier der „Sokratismus" nicht nur als „älter als Sokrates" angesetzt wird, sondern ebenfalls als ein der Kunst inhärentes, aus ihr selbst stammendes und nicht von außen eingepflanztes Element erscheint. Das „Element der Dialektik", in dem dieser zerstörende, „verheerende" Bestandteil besteht, nahm seinen Ausgangspunkt aber nicht erst mit Sokrates, sondern bereits vom Dialog, den es „nicht ursrpünglich in der Tragödie" gab. Dieser führte zu „Streit", „Wettkampf" und „Wortzwist" (NIE 1, S. 545) und brachte einen Prozeß in Gang, der mit dem „Intrigenstück" endete und „in der *Komödie* zu Ende kommt" (NIE 1, S. 546). Diese Auflösungserscheinungen hatten aber „lange vor Euripides" zu arbeiten begonnen und zeigen sich bereits im Sophokles. Nietzsche nahm sich den „Mut", in diesem Vortrag darauf hinzuweisen, „daß auch die schönsten Gestalten der sophokleischen Tragödie, eine Antigone, eine Elektra, ein Oedipus, mitunter auf ganz unerträglich triviale Gedankengänge geraten, daß durchweg die dramatischen Charaktere schöner und großartiger sind als ihre Kundgebung in Worten" (NIE 1, S. 548).

Als „Blüte" und „Höhepunkt" des „griechischen Musikdramas" bleibt somit nur Aischylos übrig, denn „mit Sophokles beginnt der ganz allmähliche Verfall", bis dann Euripides „das Ende mit Sturmseile herbeiführt" (NIE 1, S. 549). Aber eigentlich sind hier Prozesse wirksam, die sich nicht richtig mit Namen von

historischen Personen bezeichnen lassen. Wenn man die Aussage dieses frühen Vortrags über *Sokrates und die Tragödie* zusammenfassend formulieren möchte, könnte man dies nicht besser tun als mit den Worten von Nietzsches Freund Heinrich Romundt, der es Nietzsche gegenüber als „musterhaft" bezeichnete, „wie Du von Euripides ausgehst, dessen Manier ohne vordrängende Tendenz untersuchst und vorführst, dann den Begriff des Euripidismus in den des Sokratismus aufhebst, und schließlich den Sokratismus als eine vor- und nachsokratische, als eine ewige Krankheit nachweisest".[6] In *Die Geburt der Tragödie* hatte Nietzsche den Sokratismus als ein fundamentales Phänomen des Menschlichen und der historischen Bewegung bis in unsere Zeit und in alle Zukunft beschrieben. In dem früheren Essay über *Sokrates und die griechische Tragödie* blickt er genauer auf diesen Anfangspunkt zurück und erkennt seine Unfähigkeit, den Anfang dieser Entwicklung, der auch ein Anfang der Ironie ist, genauer bestimmen zu können.

II.

Als eine weitere Bedingung der Möglichkeit, ja Notwendigkeit der Ironie läßt sich Nietzsches Theorie der Sprache ansehen, die er kurz nach dem Erscheinen von *Die Geburt der Tragödie* in der Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* von 1873 entwickelte. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, der ersten Phase der Nietzscherezeption, war das Thema der Sprache bei Nietzsche so gut wie nicht vorhanden.[7] Wenn es darum ging, den Aussagecharakter, den Mitteilungswert, die Kommunikationsbedeutung seiner Schriften, vor allem im Hinblick auf seine Art des Schreibens, zu bestimmen, bediente man sich nicht sprachtheoretischer, sondern erkenntnistheoretischer, epistemologischer Modelle, wie zum Beispiel der auch von Nietzsche selbst häufig herangezogenen Theorie des Perspektivismus, eines ständigen Perspektivenwechsels.[8] Karl Jaspers, der diesen kognitiven Perspektivismus Nietzsches wohl am eindringlichsten untersucht hat, spricht von einer „Totaldialektik", die Nietzsches Schriften durchpulst, die jede in sich abgeschlossene Form der Rationalität in den Prozeß einer unendlichen Reflexion und eines unendlichen In-Frage-Stellens aufnimmt und

---

6 *Kritische Ausgabe der Briefe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, S. 176.

7 Eine Ausnahme bildet der österreichische Schriftsteller Fritz Mauthner, selbst ein bedeutender Sprachtheoretiker, der bereits 1890 in einer Rezension auf Nietzsches Sprachtheorie aufmerksam machte (*Wochenschrift für Kunst und Literatur, Wissenschaft und soziales Leben* 46: 16. August 1890, S. 753–755)) und auch in seinen Werken über Nietzsche als Sprachtheoretiker schrieb: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3 Bde. – (Leipzig 1901–1902), Bd. 1, S. 366–369.

8 Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton University Press 1950, 4. Aufl. 1974).

jede noch so apodiktische Feststellung durch neue Möglichkeiten wieder in Zweifel zieht.[9]

Im Unterschied zu diesem Verständnis Nietzsches in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hat sich in unserer Zeit das Interesse ganz entschieden seiner Sprachtheorie zugewandt. An die Stelle erkenntniskritischer und erkenntnistheoretischer Überlegungen sind sprachtheoretische Untersuchungen getreten. Sprachkritische Gedankenmodelle werden herangezogen, um die Vieldeutigkeit von Nietzsches Aussagen zu erklären und die Unmöglichkeit zu bekräftigen, seinen Text auf einen verbindlichen Sinn festzulegen. Diese Tendenz der Nietzsche-Auslegung zeigt sich bereits deutlich im letzten Teil von Michel Foucaults *Les mots et les choses*.[10] Jacques Derrida konzentriert sich in seiner Beschäftigung mit Nietzsche nicht auf das „was", sondern auf das „wie" seiner Aussagen, auf den Stil also, den Derrida im Plural als die „Stile Nietzsches" bestimmt, wobei diese Formulierung gleichzeitig der Titel von Derridas erstem größeren Essay über Nietzsche – *Les styles de Nietzsche* – ist.[11] Von entscheidendem Einfluß war dabei die Entdeckung, welche Bedeutung die Rhetorik für die Ausbildung von Nietzsches philosophischem Diskurs hatte. Diese Entdeckung wurde hauptsächlich von Philippe Lacoue-Labarthe vollzogen,[12] der sich auf die Rhetorik-Vorlesung Nietzsches konzentrierte, und im Anschluß an ihn durch Paul de Man,[13] der die Tropen und Figuren in Nietzsches Text untersuchte.

Es scheint von Wichtigkeit für die Gedankenwelt Nietzsches zu sein, daß mit ihr von Anfang an sprachtheoretische und sprachkritische Überlegungen verbunden gewesen sind. Für Nietzsches Sprachtheorie sind vor allem seine frühen Schriften, nicht nur *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, sondern ebenfalls die diesem Text vorausliegenden *Vorlesungen über lateinische Grammatik* von 1869/70[14] und die ihm nachfolgenden *Vorlesungen über die Rhetorik* von 1872/73[15] von Wichtigkeit, wie auch zahlreiche unveröffentlichte Fragmente aus dieser Zeit und schließlich die kleine Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* von 1873. In dieser kurzen Zeitspanne von 1869 bis 1873, von gerade vier Jahren – *Die Geburt der Tragödie* erschien 1872 – durchläuft Nietzsche, was das Thema der menschlichen Sprache anbetrifft, die wichtigsten Sy-

---

[9] Karl Jaspers, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* (Berlin 1950).

[10] Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris 1966).

[11] Jacques Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche* (Paris 1978).

[12] Philippe-Lacoue-Labarthe, „Le détour (Nietzsche et la rhétorique)," *Poétique* 5 (1971), S. 53–76.

[13] Paul de Man, „Rhetoric of Tropes (Nietzsche)," in: Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (Yale University Press 1976).

[14] Friedrich Nietzsche, *Vorlesungen über lateinische Grammatik*, in: Friedrich Nietzsche, *Vorlesungsaufzeichnungen* (SS 1869–WS 1869/70), S. 183–312 (KGW II, 2: Berlin 1993).

[15] Friedrich Nietzsche, *Darstellung der antiken Rhetorik*, in: Friedrich Nietzsche, *Vorlesungsaufzeichnungen* (WS 1871/72–WS 1874/75), S. 413–502 (KGW II, 4: Berlin 1995).

steme der neueren deutschen Philosophie, die von Kant, Herder, Schelling, Schopenhauer und Eduard von Hartmann, um nur die wichtigsten beim Namen ihrer Autoren zu nennen. Der Denkprozeß, der hier zum Ausdruck kommt, hat paradigmatischen Charakter für das moderne Nachdenken über die Sprache und läßt sich als unablässige Selbstkritik der Sprachtheorie, als Versuch zur Überwindung aller metaphysischen Bindungen beim Verständnis der Sprache bezeichnen. Als Resultat dieses Denkprozesses ergibt sich die These des „Menschlichen, Allzumenschlichen", mit der Nietzsches Selbstüberwindung der Metaphysik auf kompakte Weise zum Ausdruck kommt.

Im Verlauf dieses Prozesses greift Nietzsche traditionelle Modelle zur Erklärung der Sprache wie Instinkt und Übereinkunft auf und läßt diese wieder fallen. Das Besondere seines sprachtheoretischen Denkens besteht aber nicht so sehr in einzelnen Ansätzen, sondern in einer durchgängigen Fundamentalreflexion über die Sprache, bei der das Problem des Ausdrucks und der Mitteilung auf grundsätzliche Weise in Frage gestellt wird. In der Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* akzentuiert Nietzsche den künstlerischen Charakter der Sprache, und sieht die Musik als den Gipfelpunkt des künstlerischen Ausdrucks, als eine Sprache über der Sprache, eine Sprache, die einer viel mächtigeren Verdeutlichung fähig ist als Wort- und Schriftsprache. Der Musik gelingt etwas, das der normalen Sprache des Menschen nie gelingen wird, nämlich unmittelbarer Ausdruck des Absoluten zu sein. Die der Schrift *Die Geburt der Tragödie* zugrundeliegende Sprachtheorie ist durch einen absoluten metaphysischen Repräsentationswert oder eine absolute Repräsentationsfähigkeit der Sprache gekennzeichnet, insofern die Sprache es vermag, den letzten Grund der Dinge, das „Ur-Eine", auf direkte Weise zum Ausdruck zu bringen. Das geschieht freilich nicht in der gewöhnlichen Sprache des Menschen, sondern in der Musik. In der Sektion 16 dieses Textes zitiert Nietzsche die berühmte Stelle aus Schopenhauer, nach der die Musik sich dadurch von allen anderen Künsten unterscheidet, „daß sie nicht Abbild der Erscheinungen, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu allen Erscheinungen das Ding an sich darstellt" (NIE 1, S. 104). Hier erfolgt Nietzsches Mythisierung der Musik als einer Supersprache, noch über der Poesie. Ebenso wie bei seiner Konstruktion einer absoluten Klassik ist die unvermeidliche Konsequenz dieser Annahme einer absoluten Musik die prinzipielle Aufhebung der Ironie. Absolute Musik kann mit der Ironie genausowenig koexistieren wie die absolute Klassik. Es kommt also auch hier wieder darauf an, genau zu beobachten, wie die Dekonstruktion der Konzeption einer absoluten Musik unmittelbar aus Nietzsches Diskurs selbst hervorgeht.

Wenn man die unveröffentlichten Fragmente aus dem Umkreis von *Die Geburt der Tragödie* in Betracht zieht, zeigt sich sehr deutlich, wie diese absolute Repräsentationsfunktion der Sprache in der Musik zu wanken und sich aufzulösen

beginnt und jene nicht-repräsentative, rhetorische Konzeption der Sprache hervortritt, die in *Über Wahrheit und Lüge* ihren vollständigsten Ausdruck findet. Von besonderer Wichtigkeit ist hier ein langes Fragment aus dem Frühjahr 1871 *Über das Verhältnis von Sprache und Musik*, in dem Nietzsches Kritik an seiner eigenen, auf Kunst und Musik bezogenen Sprachtheorie am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Dabei handelt es sich aber nicht um eine direkte Selbstkritik, sondern eher um den Versuch einer philosophischen Ausführung seines Standpunktes in bezug auf die Musik, wobei er nach immer gewagteren und extremeren Annahmen greifen muß, die ihm schließlich die Axiomatik seines Versuchs zum Bewußtsein bringen. Zunächst geht er davon aus, daß gemessen an der „ewigen Bedeutsamkeit der Musik" alle anderen Ausdrucksweisen (z. B. Gebärde, Sprache) nur „Gleichnis" sind (NIE 7, S. 359). Ein Gedicht durch Musik erläutern zu wollen oder eine begriffliche Sprache an die Stelle der Musik setzen zu wollen, erscheint ihm als absurd und so „als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte!" (NIE 7, S. 362). Es gibt keinen möglichen Übergang von der Welt der Sprache in die Welt der Musik, da diese beiden Welten so streng voneinander geschieden sind wie das Apollinische und das Dionysische. Auf dem Höhepunkt der Musik, z. B. den „letzten Beethoven'schen Quartetten" oder dem „letzten Satz der neunten Symphonie Beethovens" erscheint jede „Bildlichkeit" als „Roheit" und „beleidigende Äußerlichkeit" (NIE 7, S. 366). Wenn es sich um einen Übergang von der Musik zum Wort handelt, wie im Gesang, der lyrischen Poesie, oder dem vierten Satz in Beethovens Neunter Symphonie, geht es nicht um ein „notwendiges Verhältnis", sondern um einen „gleichnisartigen Ausdruck": „eine aus ganz andern Sphären kommende Musikerregung *wählt* sich jenen Liedertext als einen gleichnisartigen Ausdruck ihrer selbst" (ebd.)

Um diese Annahme zu erweisen, muß Nietzsche die Meinung vertreten, daß es unbedeutend sei, den Liedertext zu verstehen. Schillers Gedicht *An die Freude* ist dem „dithyrambischen Welterlösungsjubel" in Beethovens Musik „gänzlich inkongruent" und wird „wie blasses Mondlicht von jenem Flammenmeere überflutet" (NIE 7, S. 366). Ebensowenig konnten die „Dichtungen der großen antiken Lyriker" der „umherstehenden lauschenden Volksmenge" verständlich werden (NIE 7, S. 368–69). Um seinen Schopenhaurianismus und Wagnerismus aufrecht zu erhalten, versteigt sich Nietzsche in immer riskanter werdende Positionen. Als er aber bei dem Problem des Verhältnisses von Sprache und Musik bei der Oper anlangt, bricht er seine Überlegungen einfach ab, ohne je wieder auf sie zurückzukommen. Sein Argument über das Verhältnis von Sprache und Musik wird nie zurückgezogen oder überwunden, sondern es zerrinnt einfach. Ihm muß auch zum Bewußtsein gekommen sein, daß die Musik nach seiner Theorie spontaner, instinktiver, unbewußter und natürlicher als alle anderen Künste sein müßte, aber im Gegensatz dazu nur die künstlerischsten und ausgebildetsten Formen der Musik (Beethoven, Wagner) ihm genügen können. Diese Widersprüche sind in

Die Geburt der Tragödie nicht auffallend, weil sie durch Nietzsches Stil und Zitate aus Schopenhauer überdeckt sind. Dagegen enthüllen die unveröffentlichten Fragmente unverkennbar die Sackgasse, in die seine frühe Musiktheorie gerät. Die Schrift *Die Geburt der Tragödie* erschien 1872, und von dann an verändert sich Nietzsches Diskurs, insofern er diese ästhetischen Probleme aus dem Gegensatz zwischen Kunst und Philosophie entwickelt.[16] Diese beiden Pole sind aber gleichwertig, insofern die wahre Philosophie, wie sie von den Vor-Sokratikern repräsentiert ist, künstlerischen Charakter hat. Aber die Kunst vermag ebensowenig wie die Philosophie das wahre Wesen der Dinge zu erfassen. Beide, Kunst und Philosophie, operieren an der Oberfläche und verbleiben im Bereich des Anthropomorphischen, der Erscheinung, der Sprache und ihrer Bilder.

Dies ist die These der kleinen Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, die Nietzsche im Sommer 1873 auf der Grundlage von Aufzeichnungen diktierte, aber nie veröffentlichte.[17] Er verwandte für diese Schrift sogar die Bezeichnung ein „geheim gehaltenes Schriftstück" (NIE 2, S. 370). Der kurze Text nimmt sich im Umkreis von *Die Geburt der Tragödie* wie ein kleines skeptisches Ungeheuer aus, insofern in ihm grundsätzlich bestritten wird, daß wir irgendwelche fest verbindlichen Aussagen über die Gegenstände unserer Erkenntnis machen können. Nietzsche beginnt seine Darstellung mit einer fabelmäßigen Einkleidung und hebt an:

> In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die noch mutigste und verlogenste Minute der Weltgeschichte: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben (NIE 1, S. 875).

In einer mit Metaphern überladenen Sprache arbeitet Nietzsche dann heraus, „wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt" (ebd.). Obwohl dieser „doch gerade nur als Hilfsmittel den unglücklichsten, delikatesten, vergänglichsten Wesen beigegeben ist", um sie eine zeitlang im Dasein zu erhalten, bringt er immer wieder die „schmeichelhaftesten Wertschätzungen" seiner selbst zuwege (NIE 1, S. 876). Nietzsche konzentriert sich damit auf die Frage, wie sich der menschliche Wahrheitstrieb unter derart schillernden Bedingungen hat entwickeln können. Mit einer von eindrucksvollen Bildern durchwirkten Argumen-

---

[16] Für diese Veränderung seines Diskurses sind seine Vorlesungen über Rhetorik (s. Anm. 15) von großer Bedeutung gewesen. Siehe Ernst Behler, „Nietzsche's Study of Greek Rhetoric," in: *Research in Phenomenology* 25 (1995), S. 3–26.

[17] Siehe hierzu meinen Essay „Friedrich Nietzsche und die frühromantische Sprachtheorie," in: Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn 1993), S. 207–226.

tationsweise beschreibt er, wie das in „Illusionen und Traumbilder" eingetauchte Auge des Menschen „nur auf der Oberfläche der Dinge" herumgleitet und sich damit begnügt, „Reize zu empfangen und gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge zu spielen." Die Natur verschweigt dem Menschen das „Allermeiste" über sich selbst und seinen Körper und läßt ihn „abseits von den Windungen der Gedärme", dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Faserzitterungen seines Körpers in ein „stolzes gauklerisches Bewußtsein" gebannt und eingeschlossen sein – und warf den Schlüssel weg. Aber wehe dem Menschen, der „durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer" heraussehen möchte und dann nur wahrnimmt, „daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers hängend." Woher also, fragt Nietzsche, „in aller Welt, bei dieser Konstellation, der Trieb zur Wahrheit?" (NIE 1, S. 877). Denn die Konventionen der Sprache sind ja kaum „Erzeugnisse der Erkenntnis", keine „kongruenten Bezeichnungen der Dinge", nicht „adäquater Ausdruck" der Realität, sondern eher „Illusionen", „leere Hülsen". Nur die Konvention, nicht die Wahrheit ist beim Ursprung der Sprache entscheidend gewesen. Berechtigterweise können wir gar nicht sagen: „der Stein ist hart", da uns hart nur als eine „ganz subjektive Reizung" bekannt ist. Ebensowenig haben wir eine Basis, um die Dinge nach Geschlechtern einzuteilen, den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich zu bezeichnen, oder von der Schlange zu reden, deren Bezeichnung als sich schlängeln ja auch dem Wurm zukommt (NIE 1, S. 878).

Stellte man die verschiedenen Sprachen nebeneinander, so argumentiert Nietzsche, dann würde sich zeigen, „daß es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt", weil es nämlich sonst nicht so viele Sprachen geben würde. Das „Ding an sich" ist dem Sprachbildner völlig gleichgültig. Dieser bezeichnet vielmehr die „Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hülfe" (NIE 1, S. 879). Bei der Beschreibung dieses sprachbildnerischen Prozesses verwendet Nietzsche eine Übertragungstheorie, bei der man in der Ausbildung der Sprache jedesmal in eine neue und andere Sphäre übergeht. Er sagt: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einen Laut! zweite Metapher." Mit dem Verhältnis unserer Sprache zu den Dingen steht es demnach nicht besonders gut. Nietzsche sagt: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als die Metaphern der Dinge" (ebd.).

Jedenfalls geht es bei der Entstehung der Sprache nicht logisch zu. Das ganze Material, worin und womit der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet, stammt „wenn nicht aus Wolkenkuckucksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge." Das unzulängliche Verhältnis zwischen dem

Menschen und den Dingen zeigt sich für Nietzsche noch besonders in der weiteren Übertragung des Wortes in einen Begriff. Dies geschieht dadurch, daß das „einmalige, ganz und gar individualisierte Urerlebnis", das zur Entstehung des Wortes geführt hatte, nun in einen Begriff transformiert wird und „für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d. h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muß." Der Begriff entsteht damit durch „Gleichsetzung des Nicht-Gleichen". Als gäbe es in der Natur etwas unseren Begriffen wie „Blatt" oder „Ehrlichkeit" Entsprechendes! Nur durch das „Übersehen des Individuellen" ergibt sich unsere Begriffswelt, wogegen die Natur „keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt" (NIE 1, S. 880).

Wie hier deutlich wird, handelt es sich bei Nietzsches Sprachkritik um eine Kritik der Sprache der Philosophie und des von der Philosophie in der Sprache erhobenen Wahrheitsanspruches. „Was ist also Wahrheit?" fragt er und gibt darauf die häufig zitierte Antwort:

> Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen (NIE 1, S. 880–81).

Ein Forscher, der auf der Grundlage dieser Sprache operiert, erkennt eigentlich nur „die Metamorphose der Welt in den Menschen". Er handelt ähnlich wie ein Astrolog, der „die Sterne im Dienste der Menschen und im Zusammenhange mit ihrem Glück und Leid betrachtet". Er „sieht die ganze Welt als geknüpft an den Menschen, als den unendlich gebrochenen Widerklang eines Urklanges, des Menschen, als das vervielfältigte Abbild eines Urbildes, des Menschen." Dieser Forscher glaubt, die Dinge „unmitttelbar als reine Objekte" vor sich zu haben und vergißt die „originalen Anschauungsformen als Metaphern" (NIE 1, S. 883). Nur dadurch, „daß der Mensch sich als Subjekt, und zwar als *künstlerisch schaffendes Subjekt* vergißt", kann Wissenschaftlichkeit im Sinne philosophischer Wahrheit zustande kommen. Sobald der Mensch aber „einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glauben heraus könnte", wäre es mit diesem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit sowie mit seinem Selbstbewußtsein vorbei (NIE 1, S. 883–84).

III.

Diese Sprachtheorie ist als das massivste Argument für Nietzsches Affirmation der Ironie anzusehen, was sich auch unmittelbar aus dem Mitteilungscharakter und dem Gültigkeitswert seiner eigenen Schriften ergibt. Zusammen mit seiner

Anerkennung des Sokratismus als „ewiges“ Begleitphänomen der Humanität treten hier die intellektuellen und sprachlichen Vorbedingungen der Ironie in Erscheinung, die Bedingungen ihrer Möglichkeit, die sich schon bald als Notwendigkeit der Ironie herausstellen. Denn hier erhebt sich unabweisbar die an Nietzsche gerichtete Frage, auf welche Weise sich denn in dieser Sprache Gedanken mitteilen lassen, und zwar nicht nur in einem allgemeinen, sondern vor allem in einem auf Nietzsche selbst bezogenen Sinne. Nachdem ihm die Untauglichkeit unserer Sprache für die Erkenntnis und Mitteilung von objektiven Sachverhalten aufgegangen war, hörte er ja nicht auf zu schreiben, sondern er artikulierte einen Gedanken nach dem anderen und schrieb ein Buch nach dem anderen.

Eigentlich hätte er auf der Basis dieser Sprachtheorie einen Text wie *Über Wahrheit und Lüge* gar nicht schreiben dürfen. Wenn er in dieser Schrift über die Transformierung eines Nervenreizes in einen Laut, eines Lautes in ein Wort, eines Wortes in einen Begriff spricht, macht er sehr harte objektive Sachaussagen, zudem noch auf der Grundlage einer voraussetzungsreichen Ursprungstheorie. Nach den Aussagen dieser Schrift können wir aus unserem engen Bewußtseinsstübchen nicht hinausblicken, weil die Natur, nachdem sie uns darin eingesperrt hatte, den Schlüssel weggeworfen hat. Aber Nietzsche selbst blickt dennoch aus diesem Stübchen hinaus und erzählt uns, daß da draußen das Erbarmungslose, das Gierige, das Unersättliche, das Mörderische herrscht und wir in unserem Nichtwissen auf dem Rücken eines Tigers hängen. Damit soll Nietzsche nicht in Widersprüche verstrickt werden, sondern von vornherein die Anerkennung verbunden sein, daß er sich selbst dieser Unstimmigkeiten bewußt war, ja diese vielleicht sogar gewollt und bezweckt hat. Die Frage, die sich aber dennoch stellt, besteht darin, nach welchen Regeln, nach welcher Ordnung er seinen Diskurs organisiert hat, welcher Aussagewert seinen Schriften zukommt und wie diese von uns zu interpretieren sind.

Darauf ist zunächst zu antworten, daß die Sprachtheorie Nietzsches, die in der kleinen Schrift *Über Wahrheit und Lüge* zum Ausdruck kommt, in ihrer Bedeutung für sein weiteres Denken und unser Verständnis von ihm gar nicht überschätzt werden kann. Die sprachkritischen Analysen in diesem Text hatten zu der Überzeugung geführt, daß die Sprache keine Entscheidbarkeit in bezug auf die Natur der Dinge erlaubt und wir uns mit ihr in der Welt des Menschen befinden. Diese sprachkritischen Überlegungen werden bald von Nietzsche in einen umfassenden metaphysikkritischen Diskurs umgeformt. Eine dieser Transformationen findet sich in Aphorismus 39 aus *Menschliches, Allzumenschliches*, wo es heißt:

Zuerst nennt man einzelne Handlungen gut und böse ohne alle Rücksicht auf deren Motive, sondern allein der nützlichen oder schädlichen Folgen wegen. Bald aber vergißt man die Herkunft dieser Bezeichnungen und wähnt, daß den Handlungen an sich, ohne

Rücksicht auf deren Folgen, die Eigenschaft ‚gut' und ‚böse' innewohne; mit demselben Irrtume, nach welchem die Sprache den Stein selber als hart, den Baum selber als grün bezeichnet – also dadurch, daß man, was Wirkung ist, als Ursache faßt (NIE 2, S. 62).

Hier ist der Bezug zur frühen Sprachkritik durch die Wahl der Beispiele noch unmittelbar sichtbar. Der Aphorismus 121 aus *Die Fröhliche Wissenschaft* formuliert einen ähnlichen Gedanken, bei dem aber der Bezug zur frühen Sprachkritik nicht mehr wahrnehmbar ist. Er lautet:

Wir haben uns eine Welt zurecht gemacht, in der wir leben können – mit der Annahme von Körpern, Linien, Flächen, Ursachen und Wirkungen, Bewegung und Ruhe, Gestalt und Inhalt: ohne diese Glaubensartikel hielte es jetzt keiner aus zu leben (NIE 3, S. 477–478).

Diese Transformation der frühen Sprachkritik drückt sich auch darin aus, daß Nietzsche sie auf damit verwandte Gebiete wie Bewußtsein, Vernunft, Mitteilungsfähigkeit und Grammatik überträgt. Die Grammatik ist dabei von besonderem Interesse. Sie ist nicht in einem technischen, linguistischen Sinne zu verstehen, sondern als „unbewußte Herrschaft und Führung durch gleichartige grammatische Funktionen" bei Völkern gleichen Sprachstamms, als „Atavismus", wie Nietzsche in Aphorismus 20 von *Jenseits von Gut und Böse* ausführt (NIE 5, S. 34). Bereits in der *Vorrede* zu dieser Schrift hatte er die „Verführung von Seiten der Grammatik" als möglichen Grund für das Entstehen philosophischer Systeme in Betracht gezogen (NIE 5, S. 11–12). Im Aphorismus 34 setzt er die „Gläubigkeit an die Grammatik" mit dem Glauben an „Gouvernanten" gleich und fragt: „aber wäre es nicht an der Zeit, daß die Philosophie dem Gouvernanten Glauben absagte?" (NIE 5, S. 54).

Diese Gedanken finden ihre Entsprechung in den unveröffentlichten Fragmenten. Hier wird die Sprache dafür verantwortlich gemacht, daß wir „Probleme und Disharmonien in die Dinge" hineinlesen, „weil wir nur in der sprachlichen Form denken" und wir aufhören würden zu denken, „wenn wir es nicht in dem sprachlichen Zwange tun wollen." Diese Reflexionen führen Nietzsche zu der häufig zitierten Aussage: „Das vernünftige Denken ist ein Interpretieren nach einem Schema, welches wir nicht abwerfen können" (NIE 12, S. 193–94). Wie Nietzsche Sprache, Grammatik und Vernunft im Einklang denkt, zeigt sich in einem Parforceritt in der Vernunftkritik aus der *Götzendämmerung*, eine seiner letzten Schriften. Hier heißt es über die Sprache, daß wir mit der Frage nach ihrer Entstehung „in die Zeit der rudimentärsten Formen von Psychologie" hineinkommen und in ein „grobes Fetischwesen" hineingeraten, wenn wir uns „die Grundvoraussetzungen der Sprach-Metaphysik, auf deutsch: der Vernunft, zum *Bewußtsein* bringen." Nietzsche kommt dort zu dem Schluß: „Die ‚Vernunft' in der Sprache: oh was für eine betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben . . . – (NIE 6, S. 78). Die

Sprachtheorie reicht also sehr weit und sehr tief in die Gedankenwelt Nietzsches hinein und hängt vielleicht mit der Gesamtheit seines Textes zusammen.

Das bezieht sich auch auf den Aussagewert und den Mitteilungscharakter seiner Schriften. Man wird zugeben müssen, daß Nietzsche der in *Wahrheit und Lüge* vollzogenen Einsicht treu geblieben ist, daß wir keine objektiven Erkenntnisse vollziehen können, sondern immer nur unsere Eindrücke und Reaktionen registrieren. Dies hat er selbst in seinen Schriften auf die extremste Weise getan, indem er, wie kein anderer Schriftsteller es je gewagt hat, seine eigene Person, seine Krankheiten und Glückszustände, die Orte der Niederschrift seiner Texte, seine eigenen Neujahrswünsche und sogar seine kulinarischen Vorlieben zur Darstellung brachte. Nietzsche interpretieren heißt in der Tat, wie Derrida es formuliert hat, „seine Unterschriften interpretieren".[18] Der Aphorismus 119 aus *Morgenröte* scheint hier besonders aufschlußreich zu sein. Er steht unter dem Titel *Erleben und Erdichten* und vergleicht unseren wachen Zustand mit unserem träumenden. In beiden Fällen reagieren wir auf Reize aus der äußeren Natur und übertragen diese in unsere menschliche Welt. Dies wird bei Träumen handgreiflicher, weil sich bei ihnen die Anreize besser bestimmen lassen: „Bewegungen des Blutes und der Eingeweide" – „Druck des Armes und der Decken" – „Töne der Turmglocken, der Wetterhähne, der Nachtschwärmer und andre Dinge der Art". Die „dichtende Vernunft" stellt sich Ursachen für diese Reize vor, das ist im Traum und im bewußten Leben gleicherweise der Fall. Aber im wachen Zustand hat man nicht die „*Freiheit* der Interpretation" wie im träumenden. Vielleicht, sagt Nietzsche, „ist all unser sogenanntes Bewußtsein ein mehr oder weniger phantastischer Kommentar über einen ungewußten, vielleicht unwißbaren, aber gefühlten Text" (NIE 3, S. 113). Oder er fragt noch radikaler, immer noch im selben Aphorismus 119 aus *Morgenröte*: „Was sind denn unsere Erlebnisse? Viel *mehr das*, was wir hineinlegen, als das, was darin liegt! Oder muß es gar heißen: an sich liegt nichts drin? Erleben ist ein Erdichten?" (NIE 3, S. 114).

Was von Nietzsche dargestellt wird, sind Ereignisse, die ihren Schatten vorauswerfen oder von denen noch Schatten ausgehen, nachdem sie längst vorüber sind; Prozesse, die noch andauern und wahrscheinlich ewig andauern werden; Gedanken, die sich im Moment ihrer Niederschrift verflüchtigen, und Akte der Selbsterkenntnis, die nicht gelingen, weil wir uns selbst zu fern sind. Jedenfalls keine feststellbaren Tatsachen, sondern Mutmaßungen, die sich nicht beweisen lassen und zu deren Mitteilung die Sprache der Wissenschaft und der traditionellen Philosophie unangemessen ist. Denn diese Phänomene lassen sich nur in einer Sprache mitteilen, die in Bildern andeutet und in ihrem Ton zu überreden sucht, – in der Sprache der Rhetorik. Diese Sprache der Rhetorik ist aber wesensmäßig

---

[18] Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris 1984).

auf einen Zuhörer angewiesen, um dessen Zustimmung sie nicht nur mit allen Mitteln der Redekunst wirbt, sondern dem sie auch mit den Figuren der Herausforderung, des Schocks, der Beleidigung und der Verfluchung begegnet. Dies scheint der Mitteilungscharakter von Nietzsches Schriften zu sein, der aus seiner Sprachtheorie unmittelbar hervorgeht.

IV.

„Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder", hatte Heine bereits im *Buch der Lieder* gedichtet (HEI 1, S. 79). „Ich habe das ganze Universum durchmessen – und es mit dem zarten Schleier der Ironie verhüllt", sagte er in seinen Gesprächen[19] und meint im *Buch Le Grand*: „Das Leben ist im Grunde so fatal ernsthaft, daß es nicht zu ertragen wäre ohne solche Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen" (HEI 3, S. 166). Die Ironie erschien Heine als „der einzige Ausweg".[20] „Wir maskieren sogar unser Elend" (HEI 3, S. 194) sagte er, aber fällt die Maske, dann zeigt sich die Nacktheit: „Da sind keine Flecken, nur Wunden".[21] Nietzsche radikalisierte diese Einsicht, als er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe von *Die Fröhliche Wissenschaft* von 1886 meinte, daß die vom Leiden am Dasein Genesenden „eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst", in einem Wort die „Heiterkeit" nötig hätten, was bedeutet, „gut zu vergessen, gut nicht-zu-wissen". „Nein", fuhr er fort, „dieser schlechte Geschmack, dieser Wille zur Wahrheit, zur ‚Wahrheit um jeden Preis', dieser Jünglings-Wahnsinn in der Liebe zur ‚Wahrheit – ist uns verleidet: dazu sind wir zu erfahren, zu ernst, zu lustig, zu gebrannt, zu tief" (NIE 3, S. 351–52). Bei den am Dasein leidenden Griechen glaubte Nietzsche diese Kunst zu leben vorgebildet zu finden und er bekräftigte dies, als er sagte:

O diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu leben: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehenzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe! Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehälse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehen haben, die wir von da aus hinabgesehen haben? (NIE 3, S. 352).

Diese Haltung war aber nach Nietzsche „Sache der Wenigsten", ein „Vorrecht der Starken". „Gesetzt, ein solcher geht zugrunde", sagt er, „so geschieht es so ferne vom Verständnis der Menschen, daß sie es nicht fühlen und mitfühlen – und

---

19 H.H. Houben, *Gespräche mit Heine* (Frankfurt 1926), S. 912.

20 Zitiert nach Vera Debliuë, *Anima naturaliter ironica.* Die Ironie im Wesen und Werk Heinrich Heines (Bern 1970), S. 9.

21 Vera Debliuë, *Anima naturaliter ironica*, S. 32.

er kann nicht mehr zurück! er kann auch zum Mitleiden der Menschen nicht mehr zurück!" (NIE 5, S. 48). Ein wesentlicher Ausdruck dieser ironischen Verstellung war für Nietzsche das als „olympisches Laster" bezeichnete Lachen. Er wollte sich sogar „eine Rangordnung der Philosophen erlauben, je nach dem Range ihres Lachens – bis hinauf zu denen, die des goldnen Gelächters fähig sind", und er zweifelte nicht, daß Götter, falls sie philosophierten, „dabei auch auf eine übermenschliche und neue Weise zu lachen wissen – und auf Unkosten aller ernsten Dinge" (NIE 5, S. 236). „Eine ernste Kunst ist das Lachen", meinte er und „lachte noch jeden Meister aus, der sich nicht selber ausgelacht."[22] Der „ethische Lehrer" will demgegenüber „durchaus nicht, daß wir über das Dasein lachen, noch auch über uns – noch auch über ihn". Doch geht auch die kürzeste Tragödie des Lebens „schließlich immer in die ewige Komödie des Daseins über und zurück, und die ‚Wellen unzähligen Gelächters' – mit Aeschylus zu reden – müssen zuletzt auch über den Größten dieser Tragödien noch hinwegschlagen" (NIE 3, S. 372).

Im *Zarathustra* heißt es vom Erhabenen: „noch lernte er das Lachen nicht und die Schönheit. Finster kam dieser Jäger zurück aus dem Walde der Erkenntnis ... Noch hat seine Erkenntnis nicht lächeln gelernt und ohne Eifersucht sein; noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit" (NIE 4, S. 150–51). Als die Götter starben, „dämmerten" sie nicht zu Tode, vielmehr haben sie sich „zu Tode – gelacht", als einer unter ihnen aufstand und das Wort aussprach. „Du sollst keinen andern Gott haben neben mir!" (NIE 4, S. 230). Zarathustra spannte „über Wolken und Tag und Nacht ... das Lachen aus wie ein buntes Gezelt" (NIE 4, S. 248). Denn im Lachen „ist alles Böse beieinander, aber heilig – und losgesprochen durch seine eigne Seligkeit" (NIE 4, S. 290). In seiner Botschaft ‚Vom höheren Menschen' fragte Zarathustra: „Welches war hier auf Erden bisher die größte Sünde? War es nicht das Wort dessen, der sprach: ‚Wehe denen, die hier lachen!'" (NIE 4, S. 365). Für Nietzsche galt demgegenüber die Devise, daß „alle guten Dinge lachen" (ebd.), und er sagte von sich selbst: „Die Krone des Lachenden, diese Rosenkranzkrone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen anderen fand ich heute stark genug dazu" (NIE 4, S. 366). Die ironische Natur dieses Lachens ergibt sich aber aus der mit ihm verbundenen Verstellung, nämlich aus der Tatsache, daß die Krone des Lachens in Wirklichkeit eine Dornenkrone ist. Nietzsche glaubte am besten zu wissen, worin die Antwort auf die alte Philosophenfrage besteht, warum der Mensch das einzige Wesen ist, das zu lachen vermag. „Er allein leidet so tief, daß er das Lachen erfinden mußte" sagte er: „Das unglücklichste und melancholischste Tier ist, wie billig, das heiterste" (NIE 11, S. 571). „Das leidendste Tier auf Erden erfand sich – das Lachen", so lautet derselbe Gedanke in

---

[22] *Sinnsprüche*: Schlußreim, Über meiner Haustür (NIE 8, S. 513, 498).

anderer Version, der auch mit den Worten wiedergegeben ist: „Die tief Verwundeten haben das olympische Lachen; man hat nur, was man nötig hat" (NIE 11, S. 576).

Eine andere Form, in der sich diese tragische Erfahrung des Lebens verbirgt, ist das Spiel, der Spieltrieb, aus dem nach Schiller „jeder schöpferische Akt erwächst, der weder Ernst noch Reife ausschließt". Schiller war der Meinung: „Der frivolste Gegenstand muß so behandelt werden, daß wir aufgelegt bleiben, unmittelbar von demselben zu dem strengsten Ernste überzugehen. Der ernsteste Stoff muß so behandelt werden, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen" (SCHI 20, S. 357). Mit der ihm eigenen Wendung verlagerte Nietzsche die hier im Literarischen charakterisierte Tendenz zum Spiel und Schein auf das Gebiet der Artistik des Lebens.[23] Mit parodistischem Mutwillen spricht er in *Jenseits von Gut und Böse* von der Historie als der „Vorratskammer der Kostüme", dem „Wechsel der Stil-Maskeraden", was sich freilich mit der Verzweiflung verband, „daß uns nichts steht". „Unnütz", meint er, „sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder ‚national' vorzuführen, in moribus et artibus: es ‚kleidet nicht'!" (NIE 5, S. 157). Doch überkommt der moderne Geist dies Dilemma dadurch, daß immer wieder „ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studiert" wird und so „in puncto der Kostüme", das heißt aber für Nietzsche: im Bereich der „Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen", sich ein „Karneval großen Stils", ein „geistigstes Faschings-Gelächter", ein „Übermut" und eine „transzendentale Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung" erhebt, wie dies bislang noch nicht der Fall gewesen war. Nietzsche meint, daß wir hier eventuell „noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes", daß vielleicht, „wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat".[24]

Das zentrale Phänomen bei dieser zum savoir vivre ausgebildeten Ironie der Verstellung bestand aber für Nietzsche in der Maske, die er in den Sektionen *Der freie Geist* und *Was ist vornehm?* aus *Jenseits von Gut und Böse* eingehend behandelt hat. Daß er mit der Idee der Maske die klassische εἰρωνεία – dissimulatio wiedergab, geht unter anderem aus der Tatsache hervor, daß sich der entscheidende Aphorismus über die Maske in *Jenseits von Gut und Böse* unmittelbar auf

---

[23] Siehe hierzu meinen Essay „Nietzsche und die romantische Metapher von der Kunst als Spiel," in: Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2 (Paderborn 1993), S. 101–118.

[24] Foucault hat in seinem berühmten Essay „Nietzsche, la généalogie, l'histoire," an diesen Aphorismus angeknüpft: Michel Foucault, *Dits et écrits*, hg. von Daniel Defert und François Ewald. 4 Bde. (Paris 1994), Bd. 2, S. 136–157.

Sokrates und das klassische Verständnis der Sokratischen Ironie bezieht. Ohne Sokrates beim Namen zu nennen, aber offenbar mit diesem vor Augen, bestimmte Nietzsche die silenenhafte Maske mit den Worten: „Ich könnte mir denken, daß ein Mensch, der etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, grob und rund wie ein grünes altes schwer-beschlagenes Weinfaß durchs Leben rollte: die Feinheit seiner Scham will es so“ (NIE 5, S. 58).[25] In einer Zuspitzung dieses Gedankens sagt Nietzsche in demselben Aphorismus:

Es gibt Vorgänge so zarter Art, daß man gut tut, sie durch eine Grobheit zu verschütten und unkenntlich zu machen; es gibt Handlungen der Liebe und einer ausschweifenden Großmut, hinter denen nichts rätlicher ist, als einen Stock zu nehmen und den Augenzeugen durchzuprügeln, damit trübt man dessen Gedächtnis. Mancher versteht sich darauf, das eigne Gedächtnis zu trüben und zu mißhandeln, um wenigstens an diesem einzigen Mitwisser seine Rache zu üben – die Scham ist erfinderisch. Es sind nicht die schlimmsten Dinge, deren man sich am schlimmsten schämt: es ist nicht nur Arglist hinter einer Maske – es gibt so viel Güte in der List (ebd.).

Diese Wendungen weisen auf das „Wohlwollende“ in Nietzsches ironischer Verstellung „im Verkehr mit Menschen“ (NIE 2, S. 239), die „Güte“, welche „durch die lange Verstellung“ entwickelt wird, wobei die Lüge „wenn nicht die Mutter, so doch die Amme der Güte“ ist (NIE 3, S. 204). Philosophieren, wie Nietzsche es verstand, war eine lange „Wanderung durch Eis und Wüste“ und vollzog sich nach dem Motto: „Wie viel Wahrheit *erträgt*, wie viel Wahrheit wagt ein Geist?“ Irrtum erschien hiernach als Feigheit. Eine solche Philosophie nimmt „selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg“, will aber nicht „bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein“ stehenbleiben, sondern hindurch bis zum Umgekehrten, „bis zu einem *dionysischen Jasagen* zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl“. In ihr wird „ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins konzipiert, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann“ und alle, einschließlich der „bisher verneinten Seiten des Daseins nicht nur als *notwendig* ... sondern als wünschenswert“ begriffen werden (NIE 13, S. 492).

Freilich drückt sich Nietzsches Auffassung von der Notwendigkeit der Maske oft in hochmütigen, zurückweisenden Wendungen gegen die „viel zu vielen“ aus. „Jeder auserlesene Mensch trachtet instinktiv nach seiner Burg und Heimlichkeit“, so motiviert er das Bedürfnis nach der Maske, „wo er von der Menge, den Vielen, den Allermeisten erlöst ist, wo er die Regel ‚Mensch‘ vergessen darf“ (NIE 5, S. 43). Nach ihm war der „gewiß kein Mensch höheren Geschmacks“, der im Verkehr mit Menschen nicht „gelegentlich in allen Farben der Not, grün und grau vor Ekel, Überdruß, Mitgefühl, Verdüsterung, Vereinsamung schillert“

[25] Siehe unten, S. 35 f.

(NIE 5, S. 44). Die Begierde nach der Maske erwächst in diesem Kontext aus dem „Pathos der Distanz", das heißt aus dem Bedürfnis des „Nieder- und Fernhaltens". Ohne dies nach außen gerichtete, abwehrende Pathos „könnte auch jenes andre geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachsen", das sich unter dem Schutz der Maske ausbildet, nämlich „jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltenerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus ‚Mensch'" (NIE 5, S. 205). Schärfer gesprochen beruht das Gefühl der Auserlesenheit und Vornehmheit, das zum Tragen der Maske veranlaßt, für Nietzsche auf „Instinkt für Rang", ist selbst „Anzeichen eines hohen Ranges" (NIE 5, S. 217) und verbindet sich mit dem „unverrückbaren Glauben, daß einem Wesen, wie ‚wir sind' andre Wesen von Natur untertan sein müssen" (NIE 5, S. 219). Seinem Willen dem anderen gleichsetzen, kann zwar „zur guten Sitte werden", aber nur wenn die Bedingungen dazu gegeben sind, nur unter „Gleichen und Gleichberechtigten", nur hier bewegt sich die „vornehme Seele" mit der „gleichen Sicherheit in Scham und zarter Ehrfurcht, welche sie im Verkehr mit sich selbst hat" (NIE 5, S. 220). Allgemein gesprochen und gar zum „Grundprinzip der Gesellschaft" gemacht, würde sich dies Prinzip der Gleichheit „sofort erweisen als das, was es ist: als Wille zur Verneinung des Lebens, als Auflösungs- und Verfallsprinzip" (NIE 5, S. 207). Eine „Grundfeindschaft und Ironie gegen ‚Selbstlosigkeit'" gehört deshalb für Nietzsche „ebenso bestimmt zur vornehmen Moral wie eine leichte Geringschätzung und Vorsicht vor den Mitgefühlen und dem ‚warmen Herzen" (NIE 5, S. 210). Hier müßte man „gründlich auf den Grund denken und sich aller empfindsamen Schwächlichkeit erwehren". Denn, wie er sagt: „Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigner Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens, Ausbeutung ... – (NIE 5, S. 207).

Bei genauerer Analyse erweist sich diese herrische Sprache des Pathos der Distanz aber selbst als Maske, hinter der sich eine tiefe Gebrechlichkeit und Verletzbarkeit verbirgt. Die Wege, auf denen ein Mensch mit „Tiefe in der Scham" zu seinen „Schicksalen und zarten Entscheidungen" gelangt, dürfen selbst „seine Nächsten und Vertrautesten" nicht wissen, damit sich ihren Augen seine „Lebensgefahr" verbirgt, wie auch seine schwankende, „wiedereroberte Lebens-Sicherheit" (NIE 5, S. 58). Was in Wirklichkeit „trennt" und „vornehm" macht, ist somit nicht „das Gefühl der Fülle, der Macht", sondern das „tiefe Leiden" (NIE 5, S. 225). „Eine der feinsten Verkleidungs-Formen", sagt Nietzsche, „ist der Epikureismus und eine gewisse fürderhin zur Schau getragene Tapferkeit des Geschmacks, welche das Leiden leichtfertig nimmt und sich gegen alles Traurige und Tiefe zur Wehr setzt. Es gibt ‚heitere Menschen', welche sich der Heiterkeit bedienen, weil sie um ihretwillen mißverstanden werden – sie

wollen mißverstanden sein". Die „Wissenschaft" kann ebenfalls als Maske des Leidens dienen und „zu einem falschen Schlusse verführen", ferner die „Höflichkeit", die Frechheit, der Zynismus, und „bisweilen ist die Narrheit selbst die Maske für ein unseliges allzu gewisses Wissen" (NIE 5, S. 225–26). Die „dreihundert Vordergründe", die man sich so bewahrt, erweisen sich damit letztlich als „Mitgefühl, welches immer spricht: ‚warum wollt ihr es auch so schwer haben wie ich?'" (NIE 5, S. 235). Ein Philosoph der Maske war für Nietzsche ein „Wesen, das oft von sich davonläuft, oft Furcht vor sich hat – aber zu neugierig ist, um nicht immer wieder ‚zu sich zu kommen'" (NIE 5, S. 235). Als „Wissender des Herzens" glaubte er auch zu erraten, was sich „unter der heiligen Fabel und Verkleidung von Jesu Leben" verbarg, nämlich „einer der schmerzlichsten Fälle vom Martyrium des Wissens um die Liebe" –

das Martyrium des unschuldigsten und begehrendsten Herzens, das an keiner Menschen-Liebe je genug hatte, das Liebe, Geliebtwerden und nichts außerdem verlangte, mit Härte, mit Wahnsinn, mit furchtbaren Ausbrüchen gegen die, welche ihm Liebe verweigerten: die Geschichte eines armen Ungesättigten und Unersättlichen in der Liebe, der die Hölle erfinden mußte, um die dorthin zu schicken, welche ihn nicht lieben wollten – und der endlich, wissend geworden über menschliche Liebe, einen Gott erfinden mußte, der ganz Liebe, ganz Lieben-Können ist (NIE 5, S. 225).

Was Verletzung und Verlust betrifft, so war für Nietzsche „die niedere und gröbere Seele besser daran als die vornehmere", deren diffizile Lebensbedingungen die Wahrscheinlichkeit größer macht, „daß sie verunglückt und zugrunde geht". Er sagt: „Bei einer Eidechse wächst ein Finger nach, der ihr verlorenging: nicht so beim Menschen" (NIE 5, S. 228). Den Wanderer, dem, was er nur möchte, zur Erholung angeboten wird, läßt Nietzsche antworten: „Zur Erholung? Zur Erholung? O du Neugieriger, was sprichst du da! Aber gib mir, ich bitte! – „Was? Was? sprich es aus! – ‚Eine Maske mehr! Eine zweite Maske!'" (NIE 5, S. 229).

Sodann gibt es Anklänge in Nietzsches Aphorismen über die Ironie und die Maske, die sich auf die romantische Ironie zurückbeziehen lassen.[26] Den Akt der „Selbstvernichtung" in der romantischen Ironie hat er zum „absolut Wehetuenden" der Erkenntnis gesteigert und die artistische „Selbstvernichtung" zum „Genuß am eigenen Leiden, am eigenen Sich-Leiden-Machen" verdichtet, deren „gefährliche Schauder" noch jeden Akt der Erkenntnis bestimmen (NIE 5, S. 166–67). Er sagt in diesem Zusammenhang:

Zuletzt erwäge man, daß selbst der Erkennende, indem er seinen Geist zwingt, wider den Hang des Geistes und oft genug auch wider die Wünsche seines Herzens zu erkennen –

---

[26] Siehe meinen Essay „Nietzsche und die frühromantische Schule," *Nietzsche-Studien* 7 (1978), S. 59–96.

nämlich Nein zu sagen, wo er bejahen, lieben, anbeten möchte, als Künstler und Verklärer der Grausamkeit waltet, schon jedes Tief- und Gründlich-Nehmen ist eine Vergewaltigung, ein Wehe-tun-Wollen am Grundwillen des Geistes, welcher unablässig zum Scheine und zu den Oberflächen hin will – schon in jedem Erkennenwollen ist ein Tropfen Grausamkeit (ebd.)

Direkter noch ist Nietzsches Denken der romantischen Ironie darin verwandt, daß diese als „Form des Paradoxen", als „Antinomie der Bildung", absolute Gegensätze akzeptierte und diese durch ein „Schweben", ein „Oszillieren" zwischen unvereinbaren Widersprüchen, zu vermitteln suchte. Diese Annahme heterogener Weltanschauungen in einer einzigen Seele und die Hinnahme der Spannung und des unauflöslichen Gegensatzes zwischen ihnen weist deutlich auf Nietzsche, der das eigentliche Glück seines Daseins, „seine Einzigkeit vielleicht", eben darin erblickte, daß er „eine doppelte Reihe von Erfahrungen" besaß, „ein Doppelgänger" war (NIE 6, S. 264), wobei sich die Pole seiner Erfahrung als Vitalität und Dekadenz, Herz und Verstand, Leben und Intellekt, Süden und Norden, Klassik und Romantik bekunden. Hier vollzieht sich die ironische Verstellung als ein Vaszillieren zwischen sich wechselseitig ausschließenden Interpretationen des Lebens, wobei das Bekenntnis zur einen Seite der Antinomie indirekt auf ihren Gegensatz verweist.

Auch beim Thema des schriftstellerischen Ausdruck und der indirekten Mitteilung ließe sich eine Beziehung zwischen der romantischen Ironie und Nietzsche aufweisen. Für Schlegel ergab sich die „Pflicht zur Ironie" im literarischen Ausdruck seiner selbst aus dem „Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung" (FS 2, S. 160). Nietzsche scheint von dieser Art der Darstellung nicht viel gehalten zu haben. Er faßte die indirekte Mitteilung radikaler auf, als er sagte: „ich tue eben alles, um selber schwer verstanden zu werden!" (NIE 5, S. 45). Er wollte seinen Lesern „von vornherein einen Spielraum und Tummelplatz des Mißverständnisses" zugestehen (NIE 5, S. 46) und meinte: „Unsre höchsten Einsichten müssen – und sollen! – wie Torheiten, unter Umständen wie Verbrechen klingen, wenn sie unerlaubterweise denen zu Ohren kommen, welche nicht dafür geartet und vorbestimmt sind" (NIE 5, S. 48). Zu diesem Zweck bediente er sich der verschiedensten Techniken und bemühte sich zum Beispiel, die Prosa Lessings oder das „Tempo Machiavells" nachzuahmen, das heißt „die ernsteste Angelegenheit in einem unbändigen allegrissimo vorzutragen", doch „nicht ohne ein boshaftes Artistengefühl davon", welcher Gegensatz hier gewagt wird: „Gedanken, lang, schwer, hart, gefährlich, und ein Tempo des Galopps und der allerbesten mutwilligsten Laune" (NIE 5, S. 47).

Nietzsche brauchte Reden „zum Schweigen und Verschweigen", denn ein wahrer Verborgener „will es und fordert es, daß eine Maske von ihm an seiner

Statt in den Herzen und Köpfen seiner Freunde herumwandelt"(NIE 5, S. 58). Als „Einsiedler" glaubte er nicht daran, daß ein Philosoph „seine eigentlichen und letzten Meinungen in Büchern" ausdrückt. Hinter jeder Höhle mußte „noch eine tiefere Höhle" liegen – „eine umfänglichere fremdere reichere Welt über einer Oberfläche, ein Abgrund hinter jedem Grunde, unter jeder Begründung", und er sagte: „Jede Philosophie ist eine Vordergrundsphilosophie ... Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske" (NIE 5, S. 234). Letztlich fürchtete jeder tiefe Denker nach ihm „mehr das Verstandenwerden als das Mißverstandenwerden" (NIE 5, S. 234). Selbst wenn dies nicht der Fall wäre, meinte er, „so werden ihm eines Tages die Augen darüber aufgehen, daß es trotzdem dort eine Maske von ihm gibt – und daß es gut so ist". Denn: „Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebenszeichens, das er gibt" (NIE 5, S. 58).

Sogar in bezug auf sich selbst galt für Nietzsche dies Nichtverstehenkönnen. „Wir bleiben uns eben notwendig fremd", sagt er in der Vorrede zu *Zur Genealogie der Moral*, „wir verstehen uns nicht, wir müssen uns verwechseln, für uns heißt der Satz in alle Ewigkeit ‚Jeder ist sich selbst der Fernste' – für uns sind wir keine ‚Erkennenden'" (NIE 5, S. 247–48). Aber auch diese elegische Klage über das Nichtbegreifen und Nichtbegriffenwerden erweist sich bei Nietzsche als doppelbödige Ironie, und potenzierte Verstellung. Gleich im folgenden Aphorismus bekennt er nämlich, daß seine Gedanken „nicht einzeln, nicht beliebig, nicht sporadisch entstanden" sind, „sondern aus einer gemeinsamen Wurzel heraus" kamen, wie es sich auch bei einem Philosophen geziemt, der „weder einzeln irren noch einzeln die Wahrheit treffen" darf, vielmehr „mit der Notwendigkeit, mit der ein Baum seine Früchte trägt", seine Gedanken und Werte, seine „Jas und Neins und Wenns und Obs" gebiert – „verwandt und bezüglich allesamt untereinander" (NIE 5, S. 248–49). Zum Verständnis der Schrift *Zur Genealogie der Moral* verlangte Nietzsche, „daß man zuerst meine früheren Schriften gelesen und einige Mühe dabei nicht gespart hat", wobei er wiederum auf den Zusammenhang seines Denkens hinwies. Er gab zu, daß „die aphoristische Form Schwierigkeiten" bereite, meinte aber, diese ließe sich durch eine „Kunst der Auslegung" überkommen. Schlegel hatte diese Kunst der Auslegung mit dem Satz bezeichnet: „Ein Kritiker ist ein Leser, der wiederkäut" (FS 2, S. 149). Nietzsche erläutert die von ihm geforderte Kunst der Auslegung mit demselben Bild, als er hinzufügte: „Freilich tut, um dergestalt das Lesen als Kunst zu üben, eins vor allem not, was heutzutage gerade am besten verlernt ist ... zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls nicht ‚moderner Mensch' sein muß: das Wiederkäuen" (NIE 5, S. 256).

10. Von der modernen zur postmodernen Ironie

Die Einwirkung Nietzsches auf das zwanzigste Jahrhundert fand zunächst ganz im Bereich der Literatur und der Kunst statt und zeigte sich in der Philosophie erst sehr spät, eigentlich erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges.[1] Georg Simmel, Karl Löwith, Karl Jaspers und Martin Heidegger[2] bilden Ausnahmen, wobei ebenfalls zu berücksichtigen ist, daß die Nietzscheinterpretationen von Löwith, Jaspers und Heidegger erst nach dem Ende des Weltkriegs voll zur Geltung kamen. Die außergewöhnliche Vorrangstellung Nietzsches im europäischen Geistesleben der Vorkriegsjahre war in der Literatur begründet und bezog sich auf die dichterische Einbildungskraft. Stefan George und seine Anhänger erhoben Nietzsche zum Rang eines Propheten, zur mythologischen Antizipation eines neuen Menschen. André Gide sah Nietzsche als tief ambivalente Gestalt, wechselnd zwischen überschwenglicher, immoralischer Verherrlichung des Lebens und dekadentem, desillusioniertem Ekel an der Existenz. Thomas Mann brachte Nietzsche mit der Ironie in Beziehung und erblickte darin eine Intellektualisierung, Psychologisierung, Literarisierung und auch Radikalisierung unseres geistigen und artistischen Lebens. Gottfried Benn fand in den Worten „Fanatiker des Ausdrucks ‚um jeden Preis'" (NIE 6, S. 202) die Quintessenz Nietzsches, die uns nach Benn zu einer Sprache führt, die nichts will und kann als phosphoreszieren, luziferisieren und anaesthetisieren. Nietzsches Wirkung erstreckte sich auf den russischen Symbolismus, auf Vjaceslav Ivanov, Andrej Belyi und Valeriy Brjusov, auf solch unterchiedliche Autoren wie August Strindberg, Georg Brandes, William Butler Yeats, Gabriele d'Annunzio, Robert Musil oder Hermann Hesse und hatte von Anfang an eine breite europäische Basis. Gustav Mahler, Frederick Delius und Richard Strauss

[1] Siehe Ernst Behler, „Nietzsche in the Twentieth Century," *The Nietzsche Companion*, hg. von Bernd Magnus und Kathleen Higgins (Cambridge University Press 1995), S. 281–322. – Zur Rezeption Nietzsches in Frankreich siehe Jacques Le Rider, *Nietzsche in Frankreich*. Mit einem Vorwort von Ernst Behler (München 1996).

[2] Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus* (München 1907); Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie einer ewigen Wiederkehr des Gleichen* (Rom 1934); Karl Jaspers, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* (Berlin 1935); Martin Heidegger, *Nietzsche* (Pfullingen 1961).

rezipierten Nietzsche in der Musik. George Bernard Shaw brachte den Übermenschen bereits 1900 in London auf die Bühne.

Thomas Mann nimmt unter diesen Autoren eine Sonderstellung ein, insofern sich seine Antwort auf Nietzsche direkt und deutlicher als bei jedem anderen mit der Ironie verbindet. Wie Mann diese Verbindung zustande brachte, zeichnet sich aber bereits deutlich in André Gides frühen Schriften ab, obwohl das Wort Ironie in diesem Zusammenhang nicht vorkommt und Gide sogar heftig abgelehnt hat, daß er zu dieser Zeit Nietzsche überhaupt gekannt habe. Gides Hervortreten als Autor fand zur selben Zeit statt, als Nietzsche in Frankreich entdeckt wurde, im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Da Gide ursprünglich eng mit dem französischen Symbolismus verbunden gewesen war, ist seine Bekanntschaft mit Nietzsches Schriften wahrscheinlich im Kreis um Mallarmé vermittelt worden. Die erste wahrnehmbare Spur eines Nietzscheanismus bei Gide zeigt sich aber erst, als er sich vom Symbolismus als einer zu zerebralen Form der Dichtung abwandte und sich dem Vitalismus oder dem Kult der Erde hingab, die er berühren und auf die er seinen nackten Fuß setzen wollte. Dies ist der Ursprung von *Les nourritures terrestres* von 1897 (Nur die Erde nährt uns), einer lyrischen Prosadichtung, in der ein junger Schüler, Nathanaël, angehalten wird, diesem Impuls zu folgen und sich der Sinnlichkeit hinzugeben. „Nathanaël, je ne crois plus au péché!“, ist das Motto des Textes, der deutlich eine Zarathustra-Atmosphäre zum Ausdruck bringt.

Die Anwesenheit Nietzsches in diesem Text nachzuweisen ist aber viel schwieriger, als man erwarten möchte. Zunächst hat Gide selbst nachdrücklich und konsistent verneint, daß er irgendwelche Nietzschekenntnisse hatte, als er *Les nourritures terrestres* schrieb, und seine Bekanntschaft mit Nietzsche auf ein späteres Datum verlegt. Diese Verneinung ist widerlegt worden,[3] aber sie zeigt an, daß Gide sich von einem Autor distanzieren wollte, den er als gefährlich ansah und mit dem er nicht zu eng zusammengebracht werden mochte. Eine ähnliche Einstellung kann in dem Prosagedicht selbst wahrgenommen werden, insofern der Text schon bald Hindernisse stellt, wenn man ihn im Stil eines rückhaltlosen Lebenskultus lesen will. Der Stil erscheint dann gestellt, die Atmosphäre wird theatralisch, das Ganze wirkt unerträglich. Das Thema ist die Befreiung des Selbst von einschnürenden Systemen – Puritanismus, Moralität, Tradition, Familie – und die Erreichung einer vitalistischen Lebensfülle, einer unmittelbaren Erfahrung und eine Überwindung des Intellektualistischen und bloß Symbolischen. Was wir von dem Autor jedoch erhalten, ist nur ein Abbild der Spontaneität, eine Theorie, eine Philosophie der Unmittelbarkeit, einen stili-

---

[3] Renée Lang, *André Gide et la pensée allemande* (Paris 1949), S. 81–121.

sierten Vitalismus, der erdacht und systematisiert ist.[4] Indem er die Wünschbarkeit und Unerreichbarkeit eines reinen Vitalismus in ein und demselben Text zum Ausdruck brachte, gab uns Gide nicht nur den Vitalismus, sondern gleichzeitig auch dessen Kritik. Er selbst hielt eine Distanz vom Vitalismus aufrecht und machte das Schwanken zwischen Vitalismus und Puritanismus zum Thema seines Schreibens. Wenn Nietzsches *Zarathustra* tatsächlich von Einfluß auf *Les nourritures terrestres* gewesen sein sollte, dann ist die Lehre dieser Schrift nicht nur beträchtlich modifiziert, sondern gleichzeitig auch kritisiert worden.

Dies läßt sich mit einer späteren Schrift Gides, dem Roman *Les Caves du Vatican* von 1914 verdeutlichen, der dafür bekannt geworden ist, den „acte gratuit", eine zwecklose Handlung völlig grundloser Natur, dargestellt zu haben (AG 7, S. 101–408). Lafcadio, ein attraktiver Nietzscheanischer Immoralist, hat schon öfter einen „acte gratuit" vollbracht. Einmal riskierte er dabei sein Leben, als er zwei kleine Kinder in einem in Brand stehenden Haus in Paris rettete, und stumm davonging, um die Absichtslosigkeit seiner Tat zu unterstreichen. Um aber ebenfalls zu zeigen, daß der „acte gratuit" nichts mit Moralität zu tun hat, handelte er auf ganz andere Weise, als er sich in einem Eisenbahnabteil auf dem Weg nach Rom befand. Ihm gegenüber saß ein Spießbürger, pedantisch gekleidet, ein bißchen am Schwitzen und ständig an seiner Nase herumfummelnd. Lafcadio zählte bis zehn und öffnete dann die Tür des Abteils, um den Mann in den Tod zu stürzen, als hätte er eine Fliege fortgescheucht. Als später ein Freund Lafcadios für die Tat verhaftet wird, übernimmt Lafcadio die volle Verantwortung und zeigt damit, daß es den „acte gratuit" nicht gibt. Darüber hinaus ist Gides Darstellung des Mordes so stilisiert, so stereotyp und künstlich, daß wir uns bewußt sind, nicht wirklichem Leben, sondern der Literatur darüber beizuwohnen.[5] Man kann über den „acte gratuit" schreiben, diesen aber nicht im Leben verwirklichen, und sogar das Schreiben über ihn zeigt an, daß er nicht wirklich ist. Immoralismus, wie Vitalismus, erfordern eine Gegenhandlung, ein Korrektiv, einen Übergang ins Gegensätzliche, um wirklich zu werden und der Karikatur zu entgehen.

Nun könnte man hier einwenden, daß ein derartiges Oszillieren ein recht guter Nietzscheanismus wäre. Das war aber nicht Gides Sehweise. Er nahm stattdessen an, daß Nietzsche reinen Instinkt und vitale Macht vertreten habe und deshalb durch Gides eigenen Puritanismus gebändigt werden mußte. Er gab zu, daß Nietzsches Einfluß auf ihn 1898 begann, als er damit anfing, den Roman *L'Immoraliste* zu schreiben. Aber selbst dann war Nietzsche eher eine verwirrende als

[4] W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study of André Gide* (Genf 1968), S. 90–92.

[5] W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel*, S. 213–234.

fördernde Macht für Gide: „Als ich ihn entdeckte, schrieb ich den *Immoralisten*. Wer wird mir glauben, wie viel Ärger er mir bereitet hat?“ Dennoch war Gide Nietzsche gegenüber dankbar, da seine Kritik der Moralität und der traditionellen Werte ihm eine Menge Arbeit erspart hatten und sein Werk „von Theorien frei hielt, die Nietzsche vielleicht daran gehindert hatten, eigene künstlerische Werke hervorzubringen“.[6] Im Jahre 1898 schrieb Gide im zwölften Brief seiner *Lettres à Angèle* selbst über Nietzsche, wobei der unmittelbare Anlaß in der französischen Übersetzung von *Jenseits von Gut und Böse* und *Also sprach Zarathustra* bestanden hatte. Der wesentliche Aspekt in Gides Nietzsche-Interpretation besteht darin, daß Nietzsche ein „Zerstörer“ war, aber ein Zerstörer auf bewunderungswürdige Weise. Gide sagt über Nietzsche:

> Er unterminiert, aber nicht aus Sattheit, sondern mit hinreißendem Zorn – edel, strahlend, übermenschlich, wie ein junger Erorberer, der Mauern einreißt mit seinem Ekel an der Sattheit, dem Angenehmen, aber vor allem an dem, was herabsetzt, verdummt und einschläfert (AG 3, S. 230).

Gide nahm an, daß man, um Nietzsche zu erfassen, sich ihm völlig hingeben müsse, daß dies aber nur solchen Geistern möglich sei, die dafür durch eine Art von angeborenem Protestantismus oder Jansenismus vorbereitet sind. Hier tritt wieder zum Vorschein, daß Gide nur den Aspekt des Vitalismus in Nietzsche wahrnahm, nicht aber seine tragische, reflektierte, skeptische Lebenshaltung. Dies alles gehört bereits zu dem größeren Thema der Nietzsche-Rezeption in Frankreich, um die es hier nicht geht. An die Ironie Nietzsches ist Gide am nächsten mit seiner Beobachtung eines Alternierens von Vitalismus und Puritanismus herangekommen, den er freilich nicht in Nietzsche selbst sah, sondern als seine Antwort auf Nietzsche zum Ausdruck brachte.

I.

Thomas Mann zeigt eine ähnliche Reaktion auf Nietzsche, aber bei ihm ergibt sich aus seiner Beschäftigung mit diesem Denker unvermeidlich die Ironie. Die Schrift, in der dies am nachdrücklichsten geschieht, sind die *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in deren Titel man ohne Schwierigkeiten Nietzsche wiedererkennt, nämlich die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (die Betrachtungen eines Unzeitgemäßen). Nach Manns eigenen Angaben begann er diese Schrift zu Anfang des Ersten Weltkrieges, also im Jahre 1914, und sie beschäftigte ihn bis zum Ende dieses Krieges im Jahre 1918 (MA 12, S. 10). Es handelt sich nicht um ein künstlerisches Werk, wie Mann immer wieder betont, sondern in ihm hat er sich von „künstlerischen Unternehmungen“ abgewendet und einen „Gedankendienst

[6] Zitiert nach Renée Lang, *André Gide et la pensée allemande*, S. 85: *Journal*, novembre 1904.

mit der Waffe" aufgenommen (MA 12, A. 9). Auch im Stil ahmt er Nietzsches preziöse Selbstbespiegelungen nach, nur daß er dabei länger und ausführlicher ist als dieser. So meint er zu Anfang, es handele sich bei dieser Schrift um ein Dokument, „nicht unwert, von Heutigen und sogar von Späteren gekannt zu sein, wenn auch allein um seines zeitlich symptomatischen Wertes willen" (MA 12, S. 18). An einer anderen Stelle bezeichnet er sich als einen Vertreter des neunzehnten Jahrhunderts, offenbar um seine zeitliche Nähe zu Nietzsche zu betonen. Diese Stelle hängt direkt mit seiner Ironie-Konzeption zusammen und soll deshalb hier angeführt werden:

Ich bin, im geistig Wesentlichen, ein rechtes Kind des Jahrhunderts, in das die ersten fünfundzwanzig Jahre meines Lebens fallen: des neunzehnten. Ich finde wohl in mir artistisch-formale wie auch geistig-sittliche Elemente, Bedürfnisse, Instinkte, die nicht mehr dieser Epoche, sondern einer neueren angehören. Aber wie ich als Schriftsteller mich eigentlich als Abkömmling (natürlich nicht als Zugehörigen) der deutsch-bürgerlichen Erzählungskunst des neunzehnten Jahrhunderts fühle, die von Adalbert Stifter bis zum letzten Fontane reicht; wie, sage ich, meine Überlieferungen und artistischen Neigungen in diese heimatliche Welt deutscher Meisterlichkeit zurückweisen, die mich durch eine idealische Bestätigung meiner selbst entzückt und stärkt, sobald ich mit ihr in Berührung komme; so liegt auch mein geistiger Schwerpunkt jenseits der Jahrhundertwende. Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor – diese Atmosphärilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins. Es ist aber besonders eine Grundstimmung und seelische Veranlagung, ein Charakterzug, wodurch das neunzehnte Jahrhundert, ins Große gerechnet, sich von dem vorhergehenden und, wie immer deutlicher wird, auch von dem neuen, gegenwärtigen unterscheidet. Nietzsche war es, der diesen Charakterunterschied zuerst und am besten in kritische Worte gefaßt hat (MA 12, S. 21–22).

Diese Eigenschaft wurde von Nietzsche mit den Worten „redlich und düster" bezeichnet, wogegen er das vorhergehende achtzehnte Jahrhundert als feminin und verlogen einschätzte. Dieses habe einen „*Geist im Dienste der Wünschbarkeit*" besessen, wogegen das neunzehnte „*vor der Wirklichkeit jeder Art unterwürfiger, wahrer*" gewesen sei (MA 12, S. 22). Am hervorragendsten zeigte sich der Geist des neunzehnten Jahrhunderts aber für Mann in der Art und Weise, wie man hier das Verhältnis von Geist und Kunst gegenüber dem „Leben, wie es ist" auffaßte, nämlich als „Verfall", als „biologische Unzulänglichkeit", als „Entartungsprodukt" – „aber freilich wiederum in einer besonderen und extremen Nuance, welche erst nach der Kulmination jener melancholisch-ehrlichen Tendenz in Nietzsche möglich war" (MA 12, S. 25). Nietzsche, der den Charakter des neunzehnten Jahrhunderts „kritisch gezeichnet hat", ist nicht nur der kritische Beobachter dieses Zeitalters gewesen, sondern gleichzeitig seine „Kulmination". Diese Kulmination aber läßt sich in keine besseren Worte fassen als in die von Mann für dieses Ereignis geprägte Formulierung: „Die Selbstverneinung des Geistes zu-

gunsten des Lebens." Nietzsche verstand darunter natürlich das „starke" und besonders das „schöne" Leben, eine in Manns Worten „schon nicht mehr fatalistische, sondern begeisterte, erotisch berauschte Unterwerfung unter die ‚Macht', eine Unterwerfung von schon nicht mehr recht maskuliner, sondern – wie sage ich -sentimentalisch-ästhetizistischer Art". Er fügt seiner Schilderung dieses Lebenskultes durch Nietzsche sofort die aufschlußreiche Äußerung hinzu: „ein Fund für Künstler in noch ganz anderem Grade als Schopenhauers Philosophie!," wobei er sich unzweifelhaft auf sich selbst als Künstler bezieht. Wie dies zu verstehen ist, geht dann unmittelbar aus seiner ersten großen Äußerung über die Ironie hervor:

Es sind in geistig-dichterischer Hinsicht zwei brüderliche Möglichkeiten, die das Erlebnis Nietzsches zeitigt. Die eine ist jener Ruchlosigkeits- und Renaissance-Ästhetizismus, jener hysterische Macht-, Schönheits- und Lebenskult, worin eine gewisse Dichtung sich eine Weile gefiel. Die andere heißt *Ironie*, – und ich spreche damit von meinem Fall. In meinem Falle wurde das Erlebnis der Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens zur Ironie, – einer sittlichen Haltung, für die ich überhaupt keine andere Umschreibung und Bestimmung weiß als eben diese: daß sie die Selbstverneinung, der Selbstverrat des Geistes zugunsten des Lebens ist, – wobei unter dem ‚Leben', ganz wie beim Renaissance-Ästhetizismus, nur in einer anderen, leiseren und verschlageneren Gefühlsnuance, die Liebenswürdigkeit, das Glück, die Kraft, die Anmut, die angenehme Normalität der Geistlosigkeit, Ungeistigkeit verstanden wird (MA 12, 25–26).

Wie bei Gide geht die richtige Botschaft nicht aus Nietzsche selbst hervor, sondern erst durch die Reaktion auf ihn durch einen intelligenten Leser und Schriftsteller. Während Gide dem Vitalismus Nietzsches den Puritanismus, also eine sehr persönliche Lebenserfahrung, gegenüberstellte, setzt Mann dem Lebenskult Nietzsches eine nicht weniger persönliche Erfahrung, nämlich sein Bürgertum, entgegen und sieht in der Einwirkung dieser Kräfte aufeinander, in ihrer Wechselwirkung, die Ironie. Dies geht direkt aus der Fortsetzung dieses ersten Ironiezitates hervor:

Nun ist Ironie freilich ein Ethos nicht nur leidender Art. Die Selbstverneinung des Geistes kann niemals ganz ernst, ganz vollkommen sein. Ironie *wirbt*, wenn auch heimlich, sie sucht für den Geist zu gewinnen, wenn auch ohne Hoffnung. Sie ist nicht animalisch, sondern intellektuell, nicht düster, sondern geistreich. Aber willensschwach und fatalistisch ist sie doch und jedenfalls weit entfernt, sich ernstlich und auf aktive Art in den Dienst der Wünschbarkeit und der Ideale zu stellen. Vor allem aber ist sie ein durchaus *persönliches* Ethos, kein soziales, genau so wenig wie Schopenhauers ‚Mitleid' dies war; nicht Besserungsmittel im geistespolitischen Sinn, unpathetisch, weil ohne Glauben an die Möglichkeit, das Leben für den Geist zu gewinnen – und eben hierin eine Spielart (ich sage *Spiel*art) der Mentalität des neunzehnten Jahrhunderts (MA 12, S. 26).

Diese erste Definition der Ironie durch Thomas Mann ist also aus einem Vergleich der Jahrhunderte hervorgegangen, womit sich bei ihm die Überzeugung

verbindet, daß er in diesem gerade angebrochenen zwanzigsten Jahrhundert nicht besonders zu Hause ist und sich „unzeitgemäß" fühlt. Dies zwanzigste Jahrhundert ist ganz wie das achtzehnte, d. h. unironisch, es sieht den „Geist im Dienste der Wünschbarkeit" (MA 12, S. 26), es ist ein „Geist gesellschaftlicher Humanität", der es beseelt, und die Parole lautet: „Aktivismus vielmehr, Voluntarismus, Meliorismus, Politizismus, *Expressionismus*; mit einem Worte: die Domination der Ideale" (MA 12, S. 27). Was die Kunst anbetrifft, so hat diese „Propaganda zu treiben für Reformen sozialer und politischer Natur". Und wenn sie sich weigert, so lautet das Urteil: „Ästhetizismus" und „Schmarotzertum". Das „neue Pathos", das die Zeit beherrscht, bekundet sich in den beiden untereinander identischen Begriffen „Politik" und „Demokratie". Es handelt sich um „politische Aufklärung und Glücks-Philanthropie" (MA 12, S. 28–29). Indem Mann nun diesen „tätigen Geist" im Dienste der „aufklärerischen Weltbefreiung, Weltverbesserung, Weltbeglückung" als undeutsch, als „deutschfeindlich" und „widerdeutsch" bezeichnet (MA 12, S. 29–30), kommt in die Ironie eine mitteleuropäische Qualifizierung hinein, die vorher nicht bemerkbar war und ihr eine unerwartete politische Dimension verleiht.

Nach dieser Ansicht Manns ist „Politik dem deutschen Geist fremd und giftig" und der „Obrigkeitsstaat" die dem „deutschen Volke angemessene, zukömmliche und von ihm im Grunde gewollte Staatsform" (MA 12, S. 30). Es handelt sich bei dieser Feststellung keineswegs um eine Kritik Deutschlands, wie sie aus Manns späteren Äußerungen zu diesem Thema bekannt ist, sondern um seine eigene völlige Identifizierung mit dieser Ansicht. Für ihn enthält der hier aufgestellte Gegensatz von „Geist und Politik" den von „Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur", wobei Deutschland zusammen mit Mann „Kultur, Seele, Freiheit, Kunst" und „*nicht* Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur" repräsentieren. Eine weitere Erläuterung des Gegensatzes von Geist und Politik spiegelt sich in den Begriffen „kosmopolitisch" und „international". Der erste ist „deutsch", weil er der „kulturellen Sphäre" entstammt, der zweite bezieht sich auf den „demokratischen Bourgeois". Der Bürger, im Unterschied zum Bourgeois, das muß man wissen, ist „deutsch", er ist der „Mensch der geographischen, sozialen und seelischen ‚Mitte'", und das „war immer und bleibt der Träger deutscher Geistigkeit, Menschlichkeit und Anti-Politik" (MA 12, S. 31). Der „politische Geist" dagegen als „demokratische Aufklärung" und „menschliche Zivilisation" ist nicht nur undeutsch und „widerdeutsch", sondern „mit Notwendigkeit politisch deutschfeindlich, wo immer er walte". Seine Anhänger in Deutschland, in erster Linie der Bruder Heinrich Mann, erhalten die Bezeichnung „Zivilisationsliterat" (MA 12, S. 32), womit so etwas wie „Boulevard-Moralisten" oder „Bummelpsychologen" (MA 12, S. 35) zum Ausdruck gebracht wird – eine Haltung übrigens, die sich nicht nur bei Baudelaire, sondern auch bei Nietzsche höchsten Ansehens

erfreute. Für Deutschland ist aber diese „Politisierung des Geistes" nicht angebracht, wo die „Ehrfurcht vorm Geiste" gegen „Aktionsprogramme skeptisch macht" (MA 12, S. 37). Dem entspricht eine gewisse „Unbereitschaft zum Wort" in Deutschland, man „spricht nicht gut" hier, und die Worte, die man verwendet, klingen „mesquin und negativ", wogegen die „demokratische Zivilisationsgesellschaft der ‚Menschheit'" ihre Worte leicht zur Hand hat: „la république sociale, démocratique et universelle" oder „empire of human civilization" (MA 12, S. 38–39). „Ein Trugbild unserer Feinde?," fragt Mann auf skeptische Weise und gibt darauf die Antwort:

> Aber Trugbild oder nicht: Feinde Deutschlands müssen es unbedingt sein, denen dies ‚Trugbild' vorschwebt, denn soviel ist sicher, daß bei einem Zusammenschluß der nationalen Demokratien zu einer europäischen, einer Weltdemokratie, von deutschem Wesen nichts übrigbleiben würde (MA 12, S. 39).

Deutschland leistet zusammen mit Mann einen „konservativen Widerstand" gegen diese Art von Fortschritt, der satirisch mit den Worten bezeichnet wird: „Fortschritt Deutschlands von der Musik zur Politik" (MA 12, S. 40).

Indem nun in einem weiteren Akt dieser „konservative Widerstand" Deutschlands sich gegen die anderen europäischen Völker ausrichtet, vor allem gegen die „westlich" von Deutschland gelegenen Länder, besonders Frankreich und England, ergibt sich eine weitere Zuspitzung in Manns Begriff der Ironie, die ebenfalls aus Nietzsche abgeleitet wird und auch deutlicher in eine Beziehung zum künstlerischen Schaffen tritt. Dieser Schritt erfolgt in dem „Der Zivilisationsliterat" überschriebenen Kapitel.[7] Deutschland erscheint als das „Schlachtfeld Europas", insofern hier „die geistigen Gegensätze Europas" ausgetragen werden. Wer Deutschland „einfach eine bürgerliche Demokratie im römisch-westlichen Sinn und Geiste" werden lassen möchte, der würde ihm „sein Bestes und Schwerstes, seine Problematik nehmen wollen" und es damit „langweilig, klar, dumm und undeutsch machen" (MA 12, S. 54–55). Dabei handelt es sich natürlich in erster Linie um den Zivilisationsliteraten, aber nicht so sehr einen italienischen wie Gabriele d'Annunzio (MA 12, S. 63) oder einen französischen wie Romain Rolland (MA 12, S. 57), sondern einen deutschen, der von innerhalb für eine solche Option wirbt. Heinrich Mann hat hier sicher Modell gestanden, wenn es über den deutschen Zivilisationsliteraten heißt: „Er denkt nicht nur in französischer Syntax und Grammatik, er denkt in französischen Begriffen, französischen Antithesen, französischen Konflikten, französischen Affairen und Skandalen" (MA 12, S. 59). Bei dieser Polemik gegen den Zivilisationsliteraten muß sich Mann

---

[7] Zur kritischen Aufnahme dieser Schrift Thomas Manns siehe Erich Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche* (Frankfurt 1959). Siehe ferner Ülker Gökberg, *Konservatismus, Skepsis, Fortschrittsdenken. Thomas Manns Betrachtungen eines Unpolitischen* (Diss. University of Washington 1987).

sogar gegen eine der höchsten Errungenschaften Nietzsches wenden, den „guten Europäer“, der sich jeder nationalistischen Kleinbürgerei entwunden hat. Tatsächlich sagt er auch, seine Empörung bei diesen Dingen richte sich „gegen die Willensmeinung eines guten Europäers, den eben sein gutes Europäertum vermag, den Niederbruch seines Vaterlandes, die Gefügigmachung seines Volkes durch die Mächte der westlichen Zivilisation zu wünschen und zu glauben“ (MA 12, S. 65–66). Was für ein Europa dabei herauskommen würde, hat Mann mit den Worten beschrieben:

nun, ein wenig drollig, ein wenig platt-human, trivial-verderbt, feminin-elegant, ein Europa, schon etwas allzu ‚menschlich‘, etwas preßbanditenhaft und großmäulig-demokratisch, ein Europa der Tango- und Two-Step-Gesittung, ein Geschäfts- und Lusteuropa à la Edward the Seventh, ein Monte-Carlo-Europa, literarisch wie eine Pariser Kokotte, – aber etwa nicht wie ein Europa, in dem es für meinesgleichen sich weit vorteilhafter hätte leben lassen als in einem ‚militaristischen‘? (MA 12, S. 66).

Die Schwierigkeit, die sich Mann hier stellt, besteht nicht nur in Nietzsches entschiedenem Eintreten für ein gutes Europäertum, sondern ebenfalls in seiner Bejahung des guten Literatentums und seiner ständig damit verbundenen Kritik an jeder Art von Deutschtum. Mann sagt dazu auf wenig überzeugende Weise:

In Wahrheit, wenn Nietzsche als Wagner-Kritiker im Auslande Rivalen hat, als Kritiker des Deutschtums hat er deren nirgends, weder draußen noch daheim: er ist es, der bei weitem das Böseste und Beste darüber gesagt hat, und die Genialität der Beredsamkeit, die ihn ergreift, die ihn trägt, wenn er auf deutsche Dinge, auf das Problem des Deutschtums zu reden kommt, ist Zeugnis seines durchaus leidenschaftlichen Verhältnisses zu diesem Gegenstand. Von Nietzsches Deutschfeindlichkeit zu reden, wie es in Deutschland zuweilen geschieht – das Ausland, dank seinem weiteren Abstande, sieht richtiger, ist ebenso plump, wie es wäre, ihn einen Anti-Wagnerianer zu nennen. Er liebte Frankreich aus artistisch-formalen, wenn auch gewiß nicht aus politischen Gründen; aber man zeige mir die Stelle, wo er von Deutschland mit jener Verachtung spricht, die englischer Utilitarismus, englische Unmusikalität ihm erweckten (MA 12, S. 77–78).

Die dann folgenden Abschnitte stehen unter dem bereits angeklungenen Motto: „Nietzsche hat seinen Künstler nicht, oder noch nicht, wie Schopenhauer gefunden“ (MA 12, S. 84) und beziehen sich auf den eigentlichen Fund, die Entdeckung, die ein Künstler in den Schriften Nietzsches machen könnte. Daß dieser Künstler Thomas Mann selbst ist, dürfte ebenso evident sein wie die Annahme, daß es sich bei diesem Fund um die Idee des Lebens handelt. Ja, für Mann ist es der „*Lebens*begriff“ – „dieser deutscheste, goethischste und im höchsten, religiösen Sinn konservative Begriff“ –, den Nietzsche „mit neuem Gefühl durchdrungen, mit einer neuen Schönheit, Kraft und heiligen Unschuld umkleidet“ hat. Er hat ihn „zum obersten Rang erhoben, zur geistigen Herrschaft geführt“ (ib.). Hier liegt die zentrale Bedeutung Nietzsches für Thomas Mann.

Wie bereits zum Ausdruck gekommen ist, verbindet sich diese Bedeutung notwendigerweise mit der Ironie:

Ich habe oft empfunden, daß Nietzsches Philosophie einem großen Dichter auf ganz ähnliche Weise zum Glücksfall und Glücksfund hätte werden können, wie die Schopenhauers dem Tristan-Schöpfer: nämlich zur Quelle einer höchsten, erotisch-verschlagensten, zwischen Leben und Geist spielenden Ironie (ebd.).

Wenn Mann „auf eine Formel, ein Wort bringen sollte", was er Nietzsche verdankt,

ich fände kein anderes als eben dies. Die Idee des Lebens, – welche man, wie gesagt, von Goethe empfangen mag, wenn man sie nicht von Nietzsche empfängt, und die bei diesem freilich in einem neuen, moderneren, farbigeren Lichte steht,- eine anti-radikale, anti-nihilistische, anti-literarische, eine höchst konservative, eine deutsche Idee, mit der man in der Tat, bei noch so französierender Prosa, mit noch soviel Schlachtschitzenblut, noch soviel Oberflächen- und Philosophenhaß auf das ‚Reich' und das Bauern- und Korpstudententum seines Urhebers – ganz ohne Rettung ein Deutscher ist (MA 12, S. 84–85).

Mann will nicht bezweifeln, daß Nietzsche „unbeschadet der tiefen Deutschheit seines Geistes" zur „kritizistischen Erziehung, zur Intellektualisierung, Psychologisierung, Literarisierung, Radikalisierung", auch zur „*Demokratisierung*" Deutschlands stärker beigetragen hat als irgend jemand. Das gesamte „Zivilisationsliteratentum" in Deutschland hat bei ihm schreiben gelernt (MA 12, S. 86). Er war es, der sein Publikum daran gewöhnte,

den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen, so daß die Grenzen von Kunst und Kritik sich verwischten. Er brachte den Bogen neben der Leier als apollinisches Werkzeug in Erinnerung, er lehrte zu treffen, und zwar tödlich zu treffen. Er verlieh der deutschen Prosa eine Sensitivität, Kunstleichtigkeit, Schönheit, Schärfe, Musikalität, Akzentuiertheit und Leidenschaft – ganz unerhört bis dahin und von unentrinnbarem Einfluß auf jeden, der nach ihm deutsch zu schreiben sich erkühnte (MA 12, S. 87–88).

Nietzsche stellt sich den „in Paris akklimatisierten Juden Heinrich Heine" als Schriftsteller zur Seite. Durch die von ihm erreichte „gewaltige Verstärkung des prosaistisch-kritizistischen Elementes in Deutschland" bewirkte er „*Fortschritt* im bedenklichsten, politischsten Sinne, im Sinne der ‚Vermenschlichung', – Fortschritt in westlich-demokratischer Richtung" und allgemein eine Form der Erziehung, die man nicht „eine Erziehung in deutsch-erhaltendem Geiste nennen dürfte" (MA 12, S. 88). Mann selbst hebt mit Genugtuung bei seinem Roman *Buddenbrooks* hervor, „daß dies Werk in französischer Sprache ein Unding und Monstrum wäre" (MA 12, S. 89). Während sich aber in *Buddenbrooks* (1901) „nur der Schopenhauer-Wagnersche Einfluß" zeigte, kam in der Erzählung *Tonio Kröger* (1903) „das Nietzsche'sche Bildungselement zum Durchbruch" (MA 12,

S. 91). Das diese Novelle bestimmende Gefühl war zu einer „*erotischen Ironie*“ geworden,

zu einer verliebten Bejahung alles dessen, was nicht Geist und Kunst, was unschuldig, gesund, anständig-unproblematisch und rein vom Geiste ist, und der Name des Lebens, ja, der der Schönheit fand sich hier, sentimentalisch genug, auf die Welt der Bürgerlichkeit, der als selig empfundenen Gewöhnlichkeit, des Gegensatzes von Geist und Kunst übertragen (ebd.).

Für die hier entwickelte Ironie ist ausschlaggebend, „daß nicht nur der Geist nach dem Leben, sondern auch das Leben nach dem Geiste verlangt“, daß Ironie immer „nach beiden Seiten hin“ geht, daß sie „etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als-Auch“ ist. In diesem Sinne ist Tonio Kröger schon seinem Namen nach „das Symbol für jederlei Mischungsproblematik“ (ebd.) und das ganze Produkt eine „Mischung aus scheinbar heterogenen Elementen: aus Wehmut und Kritik, Innigkeit und Skepsis, *Storm und Nietzsche*, Stimmung und Intellektualismus“ (MA 12, S. 92).

Mann legt auch Wert darauf, die ethischen Qualitäten in Nietzsche erkannt zu haben, und zwar „zu einer Zeit, als seine Mode- und Gassenwirkung auf eine Art von hektischer Kraft- und Schönheits-Anbetung hinauslief“ (MA 12, S. 146). Er versteht darunter die „ethische Tragödie seines Lebens“: „dieses unsterblichen europäischen Schauspiels von Selbstüberwindung, Selbstzüchtigung, Selbstkreuzigung mit dem geistigen Opfertode als herz- und hirnzerreißender Abschluß“. Diese Aspekte haben mit der Ironie nichts zu tun, wohl aber mit Nietzsches Deutschtum, die Mann mit einer von Ernst Bertram stammenden Düsterkeit verbrämt.[8] Hier wird der „Naumburger Pastorensohn“ in einer „nordisch-deutschen, bürgerlich-dürerisch-moralistischen Sphäre“ gesehen, von der Musik der Matthäuspassion begleitet, in der auch Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* steht, und die nach Mann „immer die Heimatsphäre dieser strengen, durchaus nicht ‚südlichen‘ Seele gewesen ist“ (ebd.). Obwohl Nietzsche seine schärfsten Flüche gegen das „asketische Ideal“ geschleudert hat, war er selbst für Mann „der unbedingteste und fanatischste Asket der Geistesgeschichte“ (MA 12, S. 147).

Dies führt zum letzten Kapitel des Buches, in dem Mann unter dem Titel „Ironie und Radikalismus“ seine Auffassung der Ironie unabhängig von Nietzsche und im Gegensatz zum Radikalismus entwickelt. Der Radikalismus ist immer auf einen Gegensatz und ein Entweder-Oder aus, wogegen die Ironie, wie bereits gesagt, immer ein Sowohl-als-Auch will. Eine solche Haltung ist nach Mann „konservativ“, aber der Konservativismus ist für ihn nur dann ironisch, „wenn er nicht die Stimme des Lebens bedeutet, welches sich selber will, sondern die Stimme des Geistes, welcher nicht sich will, sondern das Leben“ (MA 12,

[8] Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (Berlin 1918).

S. 568). In einer sonderbaren Mischung gehen hier der politische Begriff des Konservativismus mit dem emotionalen der Erotik und dem kritischen der Ironie ineinander über:

> Der Geist, welcher liebt, ist nicht fanatisch, er ist geistreich, er ist politisch, er wirbt, und sein Werben ist erotische Ironie. Man hat dafür einen politischen Terminus; er lautet ‚Konservativismus'. Was ist Konservativismus? Die erotische Ironie des Geistes (MA 12, S. 569).

Nun besteht aber das „besondere Merkmal" der Kunst für Mann darin, „zugleich konservativ und radikal", in „demselben Maße lustweckend wie *gewissenerweckend*" zu sein (MA 12, S. 571). Die Ironie, die in der Kunst lebendig ist, ist deshalb für ihn

> immer Ironie nach beiden Seiten hin; sie richtet sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist, und dies nimmt ihr die große Gebärde, dies gibt ihr Melancholie und Bescheidenheit (MA 12, S. 573).

Für die gewissenerweckende, radikale Propagandafunktion der Kunst bedeutet dies, daß sie nur „in einem höheren, zarteren, ästhetisch-moralischen Sinn" verbessernde Wirkungen zeitigen kann, nie aber auf direkte Weise (MA 12, S. 575). Ironischer Konservativismus ist aber „intellektualistischer Konservativismus" für Mann, daran besteht kein Zweifel (MA 12, S. 584). So kommen hier viele der anfangs abgelehnten und zurückgewiesenen Eigenschaften des Geistes wieder zurück, denn Literatur ist eben, wenn man sie anerkennt, „Analyse, Geist, Skepsis, Psychologie, ist Demokratie, ist ‚Westen'" (MA 12, S. 585). Zur Zeit des Erscheinens der *Bekenntnisse eines Unpolitischen* meinte Mann, daß man schon genug von Demokratie habe und es jetzt vornehmlich um das Leben gehe, ebenso wie er in der dreißig Jahre später verfaßten Schrift *Nietzsche im Lichte unserer Erfahrung* auf gegensätzliche Weise meint, daß man sich um das Leben keine besonderen Sorgen machen müsse, sondern es bei unserer Fürsorge auf den Geist ankomme.[9] „Das Reich der Kunst nimmt zu, und das der Gesundheit und Unschuld nimmt ab auf Erden," meinte er im Jahre 1918, wobei er sogar zur Unterstützung seiner Meinung Fruchtbarkeitsstatistiken heranzog und mit Bestürzung auf das Jahr 1900 blickte, „als der Fruchtbarkeitssturz einsetzt" (MA 12, S. 587).

Ohne allen Zweifel hat Mann diese elitären deutsch-nationalen Maßstäbe bald abgelegt und sich in den Vereinigten Staaten von Roosevelt nicht nur als „civis romanus" empfunden (MA 12, S. 942), sondern auch mit schriftstellerischem Ausdruck seine Aufgabe als Weltbürger und Weltzivilisationsträger übernom-

---

[9] „Als ob es nötig wäre, das Leben gegen den Geist zu verteidigen! Als ob die geringste Gefahr bestünde, daß es je zu geistig zugehen könnte auf Erden!".

men. Die umfangreichen Dokumente hierfür heranzuziehen dürfte angesichts seines großen Ruhms in dieser Sache überflüssig sein. Für die hier verfolgte Untersuchung ist aber von Interesse, daß in dem Maße, in dem sich Mann von diesem Deutschland als Land der Mitte und der Kultur zurückzieht, in das er sogar nach Kriegsende absolut nicht mehr zurückkehren wollte, auch der Ironiebegriff, d. h. das Bekenntnis zur Ironie, für ihn hinfällig wird. Zum Schluß fühlte er sich sogar etwas „gelangweilt", wenn die Kritik ihn und seine schriftstellerische Arbeit so ganz und gar auf den Begriff der Ironie festlegte und ihn so durchaus als einen Ironiker betrachtete (MA 11, S. 801). Diese Aussage mit dem damit verbundenen Bekenntnis zum Humor wurde bereits angeführt. Offenbar war Mann im Laufe dieser Erfahrungen der germanozentrische Charakter seiner frühen Ironiekonzeption deutlicher aufgegangen. Aus dem Dargelegten dürfte aber klar sein, warum Mann unter den großen Romanciers unseres Jahrhunderts, Romain Rolland, James Joyce oder Robert Musil, so viel Beachtung geschenkt wurde. Das liegt nicht nur daran, daß sein gesamtes literarisches Schaffen bis in die Figur der Worte eine ironische Struktur hat,[10] sondern findet seinen Grund eher in dem Umstand, daß Mann eine Theorie der Ironie entwickelt hat, die mit den Theorien der Ironie, die in dieser Untersuchung verfolgt wurden, in einem direkten Zusammenhang steht.

II.

In einem ganz anderen Zusammenhang und scheinbar völlig losgelöst von der hier verfolgten Entwicklungslinie wurde die Ironie in unserem Jahrhundert in der nordamerikanischen Schule des New Criticism als ein zentrales Merkmal der Dichtung angenommen. Die Ironie trat hier losgelöst von den metaphysischen, transzendentalphilosophischen und daseinsanalytischen Bezügen auf, welche die Diskussion bislang in Europa bestimmt hatten und wurde entschiedener als je zuvor als ein rein poetologisches Prinzip, genauer: als ein das formelle Funktionieren der Dichtung leitendes Prinzip angesehen. Als konkreter Ausgangspunkt für den New Criticism wird allgemein die Schrift von John Crowe Ransom *The New Criticism* von 1941 angesehen, in der, in respektvoller Auseinandersetzung mit ihnen, vier Literaturkritiker: I. A. Richards, William Empson, T.S. Eliot und Yvor Winters als Vertreter einer neuen kritischen Richtung vorgeführt werden. Von einer Schule und einer gemeinsamen Tendenz des New Criticism zu sprechen, war schon im Hinblick auf diese Autoren nicht angebracht, die sich schlecht auf einen Nenner bringen lassen. Dies wurde in der Folgezeit noch schwieriger, als Kritiker wie Allen Tate, R.P. Blackmur und Kenneth Burke

---

[10] Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* (München 1964).

hinzutraten, und erwies sich als schiere Unmöglichkeit, als sich der Kreis dann um Cleanth Brooks, Robert Penn Warren und William K. Wimsatt erweiterte. Es handelt sich um ausgesprochene Individualisten, die sich gelegentlich zu gemeinsamer Arbeit verbanden, wie R. P. Warren mit Cleanth Brooks bei der Herausgabe von *Understanding Poetry* (1938) und *Understanding Fiction* (1943); William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley bei dem Text *The Intentional Fallacy* (1946); oder W. K. Wimsatt und Cleanth Brooks bei der Bearbeitung des Bandes *Literary Criticism. A Short History* (1957). Bei anderen Gelegenheiten ließen sie es an Auseinandersetzungen und Fehden untereinander nicht fehlen.

Es ist deshalb schwer, gemeinsame Merkmale für diese Richtung der Literaturkritik anzugeben, die es aber trotz dieser Unterschiede offenbar gibt.[11] Das augenfälligste Kennzeichen ist sicher die Stellungnahme gegen die vorhergehende Ausrichtung der amerikanischen Literaturkritik mit ihrer stark positivistischen Neigung im Sinne von Einflußstudien, biographischen und historischen Ermittlungen und Jagd nach Tatsachen. Dies schloß die Ablehnung eines Typs der Literaturkritik ein, der das Dichtwerk auf abstrakte Feststellungen, moralische Botschaften oder philosophische Wahrheiten hin untersuchte. Es ist offensichtlich leichter, den New Criticism nach dem zu bestimmen, was er nicht wollte, als nach dem, wofür er eingetreten ist. R.C. Ransom hat dies in einem Aufsatz von 1937 „Criticism, Inc." vorgeführt,[12] und Alan Tate hat 1940 eine entsprechende Vorlesung über „Miss Emily and the Bibliographer" gehalten.[13] Der hohe Anspruch, der vom New Criticism an die Literaturkritik gestellt wurde, zeigt sich in der exklusiven Auffassung der Dichtung, wie er bereits in Buchtiteln dieser Autoren zum Ausdruck kommt. Hier wären *The Well Wrought Urn* von Cleanth Brooks aus dem Jahre 1947 und *The Verbal Icon* von W.K. Wimsatt und M.C. Beardsley aus dem Jahre 1954 zu nennen, insofern diese Titel die Überzeugung anzeigen, daß das literarische Werk einen autonomen Status einnimmt und eine irreduzible Seinsweise besitzt. Damit verbindet sich die Annahme einer eigenständigen ästhetischen Einheit des Dichtwerks, das aus einer Vielheit disparater und oppositioneller Teile zusammengesetzt ist, und damit eine Einheit aufweist, die aus Spannung und Gegensatzbeziehungen hervorgeht. Damit treten Gesichtspunkte in Erscheinung, die sich offenbar aus der *Kritik der Urteilskraft* Kants herleiten, obwohl sie natürlich auch der *Poetik* des Aristoteles entstammen können. Der Widerstand gegen die Nachahmungstheorie des Aristoteles wird diesen Kritikern die Annahme solcher Gesichtspunkte von Kant erleichtert haben, zumal Coleridge die Gedanken der poetischen Einheit und die

---

11 Siehe zum folgenden René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Volume 6: *American Criticism, 1900–1950* (Yale University Press 1986), S. 144–158: „The New Criticism."

12 R.C. Ransom, „Criticism Inc.," in: *Selected Essays* (Louisiana State University Press 1984).

13 Alan Tate, „Miss Emily and the Bibliographer," in: *Essays of Four Decades* (Chicago 1968).

Einheit stiftende Funktion der Einbildungskraft von der Transzendentalphilosophie an die englische und amerikanische Literaturkritik vermittelt hat. So treten beim New Criticism dennoch Verbindungen mit der Transzendentalphilosophie und der deutschen Frühromantik zutage, die beim ersten Blick nicht vorhanden zu sein schienen.[14]

Um diese Fragen kann es hier jedoch nicht gehen, wo das Thema der Ironie im Vordergrund steht. Heute ist vom New Criticism fast nur noch bekannt, daß seine besondere Eigenschaft in der Tätigkeit des sogenannten „close reading" bestanden hat. Darüber hinaus ist er als asozial, unhistorisch, elitistisch und l'art pour l'art-verdächtig von links verpönt, wie er von rechts von übereifrigen Dekonstruktivisten wegen der Annahme von Ganzheit und organischer Einheit verachtet wird. Daß von ihm, dem New Criticism, der für das zwanzigste Jahrhundert entscheidende Schritt in der Ausbildung der Ironie vollzogen wurde, ist so gut wie unbekannt. Dies soll im folgenden durch die Analyse von vier kurzen Texten gezeigt werden, die von verschiedenen Gesichtspunkten aus zur Ironie hinführen:

(1) Robert P. Warren: *Pure and Impure Poetry* (1943);
(2) W.K. Wimsatt und M.C. Beardsley: *The Intentional Fallacy* (1946);
(3) Cleanth Brooks: *The Heresy of Paraphrase* (1947);
(4) Cleanth Brooks: *Irony as a Principle of Structure* (1949).

Der Essay *Pure and Impure Poetry* von Robert P. Warren[15] erregte Aufsehen, weil er zu einem Zeitpunkt erschien, an dem die Debatte über eine „reine Poesie" im vollen Gange war und hier ein von dieser Debatte her paradox erscheinendes Argument für die „unreine", d. h. gemischte, integrative und inklusive Dichtung entwickelt wurde. Das „reine Gedicht" versucht dadurch rein zu sein, daß es auf mehr oder weniger strenge Weise bestimmte Elemente ausschließt, die seinem „ursprünglichen Impuls" im Wege stehen. Das reine Gedicht will „aus einem Stück" sein. Aber es gibt nicht nur *eine* Lehre der „reinen Poesie" und nicht „*eine* Definition der Unreinheit in Gedichten", sondern viele. Edgar Allan Poe kann keineswegs als „Vater der *Lehre* der reinen Poesie" angesehen werden, sondern nur als einer unter vielen. Sir Philip Sidney formulierte eine andere, als er sich gegen die Tragikomödie aussprach. Das achtzehnte Jahrhundert hatte eine Lehre der reinen Poesie, die sich unter dem Begriff des „Erhabenen" zusammenfassen

---

[14] Siehe hierzu die Abschnitte über Coleridge in dem Gemeinschaftswerk William K. Wimsatt und Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York 1964), S. 339–363, 384–412, die sich mit einem Abschnitt über „German Ideas" (S. 363–384) verbinden.

[15] Siehe zum folgenden Robert Penn Warren, „Pure and Impure Poetry," in: *The Kenyon Review* 1943. Der Text erschien später in Robert Penn Warren, *Selected Essays* (New York 1958). Da es sich um einen relativ kurzen Text handelt, wurde auf die Angabe von Seitenzahlen verzichtet.

läßt. In der modernen Literatur gibt es neben der Theorie E.A. Poes Lehren der reinen Poesie bei Shelley, den Symbolisten, dem Abbé Bremond und vielen anderen. Frederick Pottle hat eine solche Theorie mit dem „geweihten Wort *struktural*" entwickelt und damit die Bezeichnungen des „Hintergrundes", des „Rahmens" und der „Schnur" verbunden, auf der Perlen aufgereiht werden. Für Warren ist das alles zu „mechanisch". Eine solche Struktur ist nicht mehr als der „Schaukasten" eines Juweliers. Ist der Schaukasten zu gut, dann lenkt er die Aufmerksamkeit von den Juwelen ab und die Frage bleibt offen, worin denn das Verhältnis der Juwelen untereinander bestehen soll. Hier wird die Struktur zu einem „bloßen Mittel der Verkaufsgewandtheit".

Würde man die Dinge zusammenstellen, die nach den verschiedenen Theoretikern und Praktikern der reinen Poesie von dieser auszuschließen sind, käme man zu folgendem Verzeichnis:

1. Ideen, Wahrheiten, Verallgemeinerungen, „Bedeutungen".
2. Genaue, komplizierte, „intellektuelle" Bilder.
3. Unschönes, unangenehmes oder gleichgültiges Material.
4. Situation, Erzählung, logischer Übergang.
5. Realistische Details, genaue Beschreibungen, Realismus im allgemeinen.
6. Veränderungen im Ton oder der Stimmung.
7. Ironie.
8. Metrische Variationen, dramatische Adaptationen von Rhythmen und Mißklängen.
9. Metrum.

Natürlich würden nach keiner Theorie der reinen Poesie alle diese Gegenstände auszuschließen sein, denn wenn das der Fall wäre, hätten wir vielleicht kein einziges Gedicht mehr. Vielmehr legt sich die Schlußfolgerung nahe, „daß die Dichtung nicht in einem besonderen Element enthalten ist, sondern aus der Sammlung von Elementen, der Struktur besteht, die wir Gedicht nennen". Wenn sich dann die Frage erhebt, „welche Elemente nicht in einer solchen Struktur verwandt werden dürfen", würde die Antwort zu geben sein, „daß nichts im Bereich der menschlichen Erfahrung aus der Poesie verbannt werden kann". Das ist nicht so zu verstehen, „daß alles in jedem Gedicht verwandt werden kann", sondern so, „daß jede Art von Material, eine chemische Formel zum Beispiel, in einem Gedicht auf funktionelle Weise erscheinen kann".

Außerdem lassen sich bestimmte Verallgemeinerungen über die Natur der poetischen Struktur machen. Zunächst zeigen sich „Widerstände" auf verschiedenen Ebenen. So gibt es Spannungen zwischen dem Rhythmus des Gedichts und dem Rhythmus der Rede, zwischen der „Förmlichkeit des Rhythmus und der Ungebundenheit der Sprache", dem Besonderen und Allgemeinen, dem Konkreten und dem Abstrakten. Hierbei erscheint der Dichter wie ein Jiujitsu Experte, er gewinnt, indem er den Widerstand des Gegners ausnutzt. Um gut zu sein,

muß das Gedicht dies erwerben. Es muß „etwas aus dem Kontext seiner eigenen Schöpfung mit sich tragen". Es beruht ebenfalls auf der „Teilhabe des Lesers". All dies führt zu der Tatsache hin, „daß die Struktur eine dramatische Struktur ist, eine Bewegung durch Tätigkeit hindurch zur Ruhe, durch Komplikation zur Einfachheit der Wirkung". Diesen Prozeß- und Strukturcharakter der Dichtung faßt Warren in dem bekannten Wort zusammen, wonach der Dichter sein Werk dem Feuer der Ironie anheimstellt und damit die Hoffnung verbindet, daß das Feuer es veredeln wird. Die Stelle lautet:

Tausende von Jahren hindurch haben sich die Dichter sehr angestrengt, das zu sagen, was sie meinen. Aber sie haben nicht nur versucht zu sagen, was sie meinen, sondern auch zu beweisen, was sie meinen. Der Heilige beweist seine Vision, indem er freudig ins Feuer geht. Der Dichter beweist seine Vision auf etwas weniger spektakuläre Weise, indem er sie dem Feuer der Ironie unterwirft – dem Drama der Struktur – und damit die Hoffnung verbindet, daß das Feuer es veredeln wird. Mit anderen Worten, der Dichter möchte anzeigen, daß er seine Vision erarbeitet hat und daß diese die Beziehung mit den Verwicklungen und Widersprüchen der Erfahrung überleben kann. Und die Ironie ist ein solches Mittel der Bezugnahme.

Warren illustriert diese ironische Bezugnahme mit Stellen aus Dantes *Commedia.*[16] Im dritten Gesang des *Paradiso* begegnet Dante in der untersten Sphäre, der Sphäre des Mondes, die der Erde am nächsten ist, Piccarda Donati und fragt diese, warum sie nicht höher hinauf streben möchte. Daraufhin bringt diese in einer berühmt gewordenen Zeile zum Ausdruck, daß sie mit dem ihr von Gott angewiesenen Schicksal zufrieden ist: *in la sua voluntade e nostra pace*. Warren erblickt darin den Nukleus für eine Gruppe von ironischen Spannungen, die in der *Divina Commedia* den Gegensatz zwischen dem Begriff der menschlichen Gerechtigkeit und dem Begriff der göttlichen Gerechtigkeit zum Ausdruck bringen. Die Szene mit Paolo und Francesca aus dem *Inferno* ist eine analoge Begebenheit, insofern dies unglückliche Paar nach menschlichen Begriffen so grausam und unerbittlich bestraft wird, daß Dante wie tot zu Boden fällt. Farinata, der Feind Dantes, Odysseus, Brutus sind andere Beispiele für diese Spannung zwischen menschlichen und göttlichen Maßstäben. Wiederholt muß Vergil Dante daran erinnern, auf die Begebenheiten, die er sieht, keine menschlichen Maßstäbe anzuwenden. Warren sagt dazu:

Dieser lange Konflikt, der in vielen Formen erscheint, diese ironische Spannung, nimmt endlich in der einfachen Eloquenz der betreffenden Zeile Gestalt an. Die Feststellung ist

---

[16] Dieses sich auf Dantes *Divina Commedia* beziehende Argument wurde von Warren in einer Auseinandersetzung mit Herbert J. Muller, *Science, and Criticism. The Humanistic Tradition in Contemporary Thought* (Yale University Press 1943) entwickelt.

bedeutungsvoll, aber nicht auf Grund des in ihr Gesagten, sondern auf Grund dessen, was sich vorher abgespielt hat. Sie ist erworben. Sie ist durch das ganze Gedicht erworben.

Der Text *The Intentional Fallacy* von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsly erschien im Jahre 1946.[17] Der Titel wird wohl am geschicktesten mit „Der Trugschluß der Intentionalität" wiedergegeben, wobei es sich um die Intentionalität des Autors handelt. Ein Trugschluß der Intentionalität oder ein Irrtum, der aus der angenommenen Intentionalität des Autors entsteht, kommt dann zustande, wenn man die vermutete oder auch nachgewiesene Absicht des Autors als Schiedsspruch oder als letzte Instanz für die Bedeutung seines Werkes ansieht. Wie in der neueren Hermeneutik, aber ohne den metaphysischen Aufwand der Hermeneutik, soll die Absicht des Autors als irrelevant für die Beurteilung seines Werkes angesehen werden, obgleich diese Absicht in vielen Hinsichten vom Kritiker in Betracht gezogen werden kann. Dadurch unterscheidet sich die Dichtung „von praktischen Botschaften, die nur dann erfolgreich sind, wenn wir die Intention korrekt erkennen". Die Autoren sagen:

Das Gedicht ist nicht das Eigentum des Kritikers und auch nicht des Autors (es löst sich vom Autor im Augenblick seiner Geburt los und geht durch die Welt unabhängig von seiner Macht es zu intendieren oder zu kontrollieren). Das Gedicht gehört dem Publikum.

Wimsatt und Beardsley ziehen demnach einen scharfen Trennungstrich zwischen einer kritischen Behandlung des Gedichts und Autorenpsychologie und Biographie. Die letztere ist ein „berechtigtes und attraktives Studium in sich", sollte aber nicht mit dem poetischen Studium vermengt werden. Eine andere Art für diese Unterscheidung ergibt sich mit den Wörtern „innerlich" (intrinsic) und „äußerlich" (extrinsic). Die intrinsische Interpretation vollzieht sich durch die Semantik und Syntax eines Gedichtes, durch unsere Kenntnis der Sprache, Grammatik, der Wörterbücher und alles dessen, was Sprache und Kultur konstituiert. Der extrinsische Zugang ist persönlich und idiosynkratisch und bezieht sich auf Bekundungen in Zeitschriften, Briefen und Berichten über Unterhaltungen. Zwischen diesen beiden Zugangswegen besteht noch ein dritter, vermittelnder, insofern die private Information über den Autor auch Auskunst über seinen persönlichen Gebrauch von Worten geben kann. Ein Kritiker, der sich auf dem intrinsischen Weg befindet und vorsichtigen Gebrauch von dem vermittelnden macht, wird jedenfalls eine Aussage über das Gedicht hervorbringen, die sich von der beträchtlich unterscheidet, die auf dem extrinsischen Weg mit vorsichtiger Verwendung des vermittelnden erreicht wird. In diesem Text ist von der Ironie

---

[17] Siehe zum folgenden W.K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy," in: *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press 1954). Da es sich um einen relativ kurzen Text handelt, wurde auf die Angabe von Seitenzahlen verzichtet.

nicht direkt die Rede. Er wurde hauptsächlich deshalb herangezogen, weil er ein wichtiges Dokument für die strukturalistische Auffassung des Dichtwerks im New Criticism ist, die ihrerseits eng mit dem hier entwickelten Ironiebegriff zusammenhängt.

The Heresy of Paraphrase von Cleanth Brooks erschien als letztes Kapitel seines Buches *The Well Wrought Urn* im Jahre 1947.[18] Die Bezeichnung „Häresie der Paraphrase" wurde von Brooks in Anlehnung an den Begriff von Edgar Allan Poe „die Häresie der Belehrung" (the heresy of *The Didactic*)[19] geprägt. Beide Bezeichnungen heben den irreduziblen Eigenwert des Poetischen hervor, wobei Poe sich gegen die Annahme wendet, „daß der letzte Gegenstand der Poesie die Wahrheit sei",[20] während es Brooks darauf ankommt, daß sich ein Dichtwerk nicht paraphrasieren, d. h. nicht auf eine gemeinverständliche Aussage oder einen vernünftigen Sinn reduzieren läßt. Wenn wir uns auf angemessene Weise über ein Gedicht äußern wollen, kann dies nicht nach seinem „Inhalt" oder „Gegenstand" geschehen, sondern muß nach der „Struktur" des Gedichtes erfolgen. Damit kommt Brooks gleich zu Anfang seines Textes auf den Begriff der Struktur zu sprechen, der in den beiden vorhergehenden Texten, vor allem in dem von Robert P. Warren, bereits angeklungen war. Da dieser Begriff auch im übernächsten Abschnitt dieses Kapitels im Zusammenhang des französischen Strukturalismus auftreten wird, sei hier vorwegnehmend bemerkt, daß es sich bei dem nordamerikanischen Strukturbegriff des New Criticism im wesentlichen um einen *ästhetischen Strukturbegriff* handelt, bei dem das Zusammenspiel von heterogenen Elementen zu einer sie alle verbindenden Einheit nach dem Modell einer *organischen Einheit* gedacht ist, die sich bei Aristoteles, Kant, Schelling und Coleridge findet. Im französischen Strukturalimsus steht dagegen ein *zeichentheoretischer Strukturbegriff* im Vordergrund, bei dem es in bezug auf das Zusammenspiel der Teile hauptsächlich auf das formale Funktionieren ankommt und der sich von der Linguistik und allgemeinen Semiologie herleitet, die von Ferdinand de Saussure entwickelt wurde. Dieser Unterschied ist wichtig, aber bedeutender ist doch das Gemeinsame der beiden Schulen, das in der Verwendung des Strukturbegriffs besteht. Denn dieser Strukturbegriff zeigt die Nähe der beiden Schulen zur Dekonstruktion an, um die es im nächsten und übernächsten Abschnitt geht. Im Hinblick auf diesen ästhetischen Strukturbegriff sagt Brooks:

---

[18] Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry* (New York 1947), S. 192–214. Eine deutsche Übersetzung von Teilen dieses Buches, einschließlich der „Häresie der Paraphrase", erschien mit dem Titel Cleanth Brooks, *Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik* (Frankfurt 1965). Da auch dieser Text relativ kurz ist, wurde auf Seitenangaben verzichtet.

[19] Edgar Allan Poe, „The Poetic Principle," in: Edgar Allan Poe, *Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe*, hg. von F.C. Prescott (New York 1981), S. 234.

[20] Ebd.

Diese Struktur ist ein Gefüge von Bedeutungen, Beurteilungen und Interpretationen; und das einheitliche Prinzip, das sie durchdringt, scheint darin zu bestehen, daß es Begriffsinhalte, Bedeutungen und Haltungen gegeneinander abwägt und in Einklang bringt.

Beschäftigt man sich aber mit Dichtungen in diesem Sinne der Struktur, so führt Brooks weiter aus, wird man einfach von der Sachlage her gezwungen, häufigen Gebrauch von Begriffen wie „Ambiguität", „Paradox", „Gesamtheit der Haltungen" zu machen und am häufigsten vielleicht die Bezeichnung „Ironie" verwenden. Von hier rührt letztlich der Widerstand jeden Gedichts her, sich paraphrasieren zu lassen, denn „die Paraphrase ist nicht mit dem Bedeutungskern identisch, der das Wesen des Gedichts" ausmacht. Von der Häresie der Paraphrase rühren nach Brooks auch die meisten Schwierigkeiten in der Literaturkritik her. Diese äußern sich in der „Gewaltsamkeit gegen die innere Ordnung des Gedichts", im Mißverstehen von Metapher und Metrum, in der Forderung von „logischem Zusammenhang", wo dieser irrelevant ist, und im Übersehen von „Zusammenhängen der Einbildungskraft", wenn diese höchst relevant sind.

Indem er sich der Frage zuwendet, was das Gedicht denn positiv gesprochen sei, kommt Brooks zu suggestiven Bemerkungen, mit denen er das Arsenal von Metaphern über die Dichtung im New Criticism durch einige einprägsame Bilder vermehrt. Hiernach ähnelt die Struktur des Gedichts der in der Architektur oder der Malerei wahrnehmbaren Seinsweise, mehr noch der in einem Ballet oder einer musikalischen Komposition wirksamen. Am meisten aber ist die Struktur des Gedichts mit der des Schauspiels verwandt, insofern hier die Lösung durch Konflikte erreicht wird und der Konflikt zur eigenen Seinsweise gehört. Die Analogie mit dem Drama akzentuiert die „dynamische Natur" des Gedichts, den Aspekt der „Handlung". Tatsächlich läßt sich das Gedicht nach Brooks am besten als „Drama" denken. Wie das Drama kann das Gedicht Ideen, Intellektualismen und historische, wissenschaftliche, philosophische „Wahrheiten" verwenden, solange dies nicht auf Grund dieser Wahrheiten, sondern auf Grund einer Verwendung geschieht, die auf das Drama bezogen ist.

In diesem poetischen Zusammenhang werden die Elemente, die in das Gedicht eingehen, vom „Kontext" qualifiziert. Damit tritt ein weiteres wesentliches Phänomen für diese strukturalistische Betrachtung der Dichtung in Erscheinung. Die Ironie ist für Brooks die

allgemeinste Bezeichnung, die wir für diese Art von Qualifizierung haben, welche die verschiedenen Elemente in einem Kontext vom Kontext empfangen. Diese Art von Qualifizierung, wie wir gesehen haben, ist von außerordentlicher Bedeutung in jedem Gedicht. Mehr noch, *Ironie* ist unsere allgemeinste Bezeichnung für jene Anerkennung von Inkongruenzen, die jede Dichtung weit über das Maß hinaus durchdringen, den die konventionelle Literaturkritik bis jetzt zu erlauben gewillt war.

Gegen Ende dieses Textes zitiert Brooks die Bemerkung von Warren, wonach der Dichter seine Vision dadurch beweist, daß er sie dem „Feuer der Ironie", dem „Drama der Struktur" unterwirft. Ein ähnliches Bild findet Brooks in der Aussage, daß das Gedicht „um Paradoxe herum" angeordnet ist. In allen diesen Bezeichnungen drückt sich aber bereits die eigentliche Definition der Ironie durch Brooks aus, wonach das Wirken der Ironie im „Druck des Kontextes" besteht.

Diese Ansicht hat Brooks am deutlichsten in dem Essay *Irony as a Principle of Structure* entwickelt, den er 1949 verfaßte und der häufig nachgedruckt worden ist.[21] Die enge Verbindung zwischen Warren und Brooks in der Ironieauffassung zeigt sich auch darin, daß Warren in ihrem Gemeinschaftswerk *Understanding Fiction* die Antwort auf den Vorwurf formulierte, die beiden Autoren hätten sich „schuldig gemacht, das Wort aus seiner üblichen Umgebung herauszureißen und es zugleich einzuengen und zu erweitern".[22] In dem Text über die Ironie von 1949 von Brooks sind die beiden Begriffe Ironie und Struktur eine solch enge Verbindung eingegangen, daß sie sich nicht mehr voneinander trennen lassen. Der ironische Charakter der poetischen Struktur ergibt sich hier in Übereinstimmung mit dem klassischen Ironieprinzip der Verstellung dadurch, „daß unsere konventionellen Sprachgewohnheiten umgekehrt werden müssen, wenn wir uns mit der Poesie beschäftigen". Hier wird die Einheit der Struktur mit der organischen Einheit einer Pflanze und der wechselvollen Einheit eines Dramas verglichen, was aus anderen Texten bereits bekannt ist. Die eindrucksvollste Metapher in diesem Text für die Struktur des Gedichtes und die Operation der Ironie in ihm besteht aber im architektonischen Bogen. Kurz vorher führt Brooks aus, der „Kontext verleiht dem einzelnen Wort oder Bild oder Ausdruck Bedeutung". Dabei wird „ein völliger Bedeutungswandel bewerkstelligt", worin eine Wirkung der Ironie besteht, die sogar auf dieser Ebene weit verbreitet ist, so daß „viel mehr Poesie ironisch ist, als der Leser anzunehmen geneigt ist". Mit diesen und anderen Überlegungen kommt Brooks dann zu einer Feststellung, in der er seine Auffassung der Ironie definitorisch zum Ausdruck bringt. Sie lautet:

Die Ironie ist dann in diesem weiteren Sinne nicht nur eine Anerkennung des Drucks des Kontextes. Die Unverwundbarkeit durch die Ironie macht die Stabilität des Kontextes aus, in dem die inneren Druckkräfte sich gegenseitig balancieren und unterstützen. Diese

---

[21] Zum Beispiel in *Literary Opinion in America*, hg. von M.D. Zabel (New York 1951) oder in *College English* 9 (1947/48), S. 231–237 (stark gekürzt). Die letzte Version erschien in deutscher Übersetzung: Cleanth Brooks, „Ironie und ‚ironische' Dichtung," in: *Ironie als literarisches Phänomen*, hg. von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder (Köln 1973), S. 31–38. Wegen der Kürze des Textes wird auf Seitenangaben verzichtet.

[22] Cleanth Brooks und Robert P. Warren, *Understanding Fiction* (Englewood Cliffs 1943, 2. Aufl. 1959), S. XVI.

Stabilität ist wie die eines Bogens: genau die Kräfte, von denen man annimmt, daß sie die Steine auf die Erde ziehen würden, bilden in Wirklichkeit das Prinzip der Unterstützung – ein Prinzip, nach dem Wurf und Gegenwurf die Mittel der Stabilität bilden.

Der Text enthält viele andere interessante Stellen, aber die vielleicht wichtigste unter ihnen beschäftigt sich mit der Frage, ob es neben den augenfälligsten Beispielen für diese These in sehr anspruchsvollen Gedichten auch andere schlichte und einfache Gedichte gibt, für die diese Ansicht von Druck und Gegendruck und der ironischen Bedeutungsumkehr zutrifft. Brooks hat schnell ein Beispiel einfacher Lyrik aus Shakespeares Gesängen zur Hand:

Who ist Silvia: what is she
That all our swains commend her?

Hier läßt sich die ironische Bedeutungsumkehr im Kontext des Gedichtes leicht mit der oszillierenden Verwendung von irdischen und himmlischen Metaphern illustrieren, und das Beipiel war deshalb vielleicht zu sehr als Selbstbestätigung gewählt. Brooks nimmt sich deshalb Verse aus den sogenannten „Lucy Poems" von Wordsworth vor, einem Zyklus von sehr schlichten Gedichten aus dem Jahre 1799, die sich an ein verstorbenes junges Mädchen richten, für das es aber keinen biographischen Bezugspunkt bei Wordsworth gibt. Eins von ihnen lautet:

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course,
with rocks, and stones, and trees.

Auch hier gelingt Brooks mit leichter Hand der Nachweis, daß Wurf und Gegenwurf, das Verhältnis von Teil und Ganzem und die Modifizierung jedes Wortes durch den Kontext das Wesen dieses Gedichtes ausmachen, so daß die Bezeichnungen „einfach" und „ironisch" sich nicht gegenseitig ausschließen. Ironie als „Anerkennung der Druckkräfte des Kontextes" findet sich in der Dichtung jedes Zeitalters und in der einfachsten Lyrik. Vor allem aber ist die Ironie in unserer Moderne angebracht, und es gibt zwingende Gründe dafür. Brooks will nur einige in diesem Essay von 1949 nennen: den „Zusammenbruch eines gemeinsamen Symbolismus", eine „allgemeine Skepsis gegenüber Universalien" und nicht zuletzt „die Entleerung und Entartung der Sprache selbst durch Reklame und Massenmedien wie Radio, Kino und pulp fiction". Er sagt:

Der moderne Dichter hat die Aufgabe, eine ermüdete und ausgetrocknete Sprache wiederherzustellen, damit diese wieder mit Kraft und Genauigkeit Bedeutungen übermitteln

kann. Diese Aufgabe, die Sprache zu qualifizieren und zu modifizieren ist immerwährend; dem modernen Dichter ist sie aber als eine besondere Last auferlegt.

III.

Während Paul de Man diese spracherneuernde Tendenz des New Criticism mit Geringschätzung beachtete, konnten sich andere vom New Criticism gepflegte Eigenschaften großer Anerkennung bei ihm erfreuen. Er ist der eigentliche Vermittler zwischen der nordamerikanischen und der europäischen Literaturkritik (hauptsächlich der französischen und in geringerem Maße auch der deutschen) in den sechziger, siebziger und Anfang der achtziger Jahre unseres Jahrhunderts gewesen. De Man war aber schon früh davon überzeugt, daß die „lang erwartete Vereinigung der europäischen und amerikanischen Kritik" sich in der „Form einer radikalen In-Frage-Stellung der Autonomie der Literatur als einer unabhängigen ästhetischen Aktivität" verwirklichen würde.[23] Was de Man am New Criticism schätzte, bestand kurz gesagt darin, daß hier ohne großen Aufwand prinzipielle Annahmen der Tradition wankend gemacht wurden. Seiner Ansicht nach hätte man dies sogar noch besser erreicht, wenn man nur in dieser Richtung weiter gegangen wäre und nicht mit der Annahme der organischen Einheit des dichterischen Kunstwerks eine neue metaphysische Theorie aufgestellt hätte. De Man hat diese Anerkennung des New Criticism wiederholt und gerade auch in seinen letzten Schriften mit Titeln wie „Rückkehr zur Philologie" oder „Widerstand gegenüber der Theorie" zum Ausdruck gebracht. Er hat auf die Parallelität des amerikanischen New Criticism mit der französischen nouvelle critique, vor allem in der Ausprägung durch Roland Barthes, hingewiesen und in der letzten eine „Bewegung in die Richtung auf einen Formalismus hin" gesehen, der „von dem des New Criticism nicht besonders verschieden ist".[24] In bezug auf die Kardinaltugend der New Critics, das „close reading", hat er gefordert

> to outdo the closeness of reading that had been held up to them and to show, by reading the close readings more closely, that they were not close enough.[25]

Über diese Lesetechnik im allgemeinen hat er gesagt:

> Bloßes Lesen, vorgängig vor jeder Theorie, so zeigt es sich, vermag den kritischen Diskurs auf eine Weise umzugestalten, die denen als tief zerrüttend erscheint, die den Unterricht in der Literatur als einen Ersatz für den Unterricht in der Theologie, der Ethik, der Psychologie oder der Geistesgeschichte ansehen. Genaues Lesen vollzieht dies oft ohne es zu

---

[23] Paul de Man, „Form and Intent in the American New Criticism," in: Paul de Man, *Blindness and Insight. Contemporary Criticism* (University of Minnesota Press 1983), S. 21.

[24] Paul de Man, „The Dead-End of Formalist Criticism," in: Paul de Man, *Blindness and Insight*, S. 230–231. Dieser Text erschien zunächst auf französisch in der Zeitschrift *Critique*.

[25] *Studies in Romanticism* 18 (1979), S. 498.

wollen, weil man unvermeidlich auf Sprachstrukturen antworten muß, die der Literaturunterricht, auf mehr oder weniger verheimlichende Weise, verborgen halten will.[26]

So wäre der New Criticism seiner Anlage nach zur In-Frage-Stellung der Konzeption des literarischen Werkes gelangt, das seine Grundlage bildete.[27] Wenn sich dies vollzogen hätte und man zu der Entdeckung gelangt wäre, „daß der erhabene Status, der für die Sprache der Literatur reklamiert wurde, ein Mythos war",[28] wäre die Literatur zu sich selbst gelangt. Statt dessen hielt der New Criticism an der grundlegenden Tendenz der Literaturkritik fest, die darin besteht, von der Dichtung eine „Versöhnung" zu erwarten, nämlich „die Kluft zu füllen, die das Sein zerspaltet".[29] Ja, der New Criticism verstärkte diese Tendenz noch, als er für das literarische Werk die Metapher eines „lebendigen Organismus", die der organischen Form, einführte und diese von Coleridge her begründete.[30] De Man wendet dagegen ein, daß die Verfeinerung des Lesens durch den New Criticism nicht nur eine, sondern eine Vielheit von sogar gegensätzlichen Bedeutungen im Dichtwerk in Erscheinung treten läßt und man sich hier offenbar nicht in der „Kohärenz der natürlichen Welt", sondern in der „diskontinuierlichen Welt reflexiver Ironie und Ambiguität" befindet, so daß man die Abwesenheit der Einheit hätte entdecken müssen, die man so nachdrücklich forderte.[31]

Auch unter dem Gesichtspunkt der fehlenden Autoreninstanz, wie er sich aus dem Topos der „intentional fallacy" ergibt, weist de Man auf diesen inneren Widerspruch im New Criticism hin. Wenn Lévi-Strauss einen „Mythos ohne Autor" annimmt, geschieht dies aus rationalen Gründen, um die „Rationalität seiner Wissenschaft" zu beschützen.[32] Die Preisgabe des „intentionalen Faktors" erfolgt hier nicht aufgrund einer „umstrittenen Identifizierung der Sprache mit der organischen Welt, sondern aufgrund der Aufhebung des konstitutiven Subjekts".[33] Das veranschaulicht die Aufgabe der strukturalistischen Literaturkriti-

---

[26] Paul de Man, „The Return to Philology," in : Paul de Man, *The Resistance to Theory* (University of Minnesota Press 1986), S. 21–26, S. 24.

[27] Paul de Man, „*The Dead-End of Formalist Criticism*," S. 230.

[28] Paul de Man, „Criticism and Crisis," in: Paul de Man, *Blindness and Insight*, S. 14.

[29] Paul de Man, „The Dead-End of Formalist Criticism," S. 245.

[30] Paul de Man, „Form and Intent in the American New Criticism," S. 27–28. De Man ist sich darüber im klaren, daß der Begriff der organischen Form bei Coleridge auf bewußter Intentionalität des Willens beruht und nicht aus dem unbewußten Schaffen hervorgeht. Er beruft sich dabei auf M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York 1953). Siehe hierzu Ernst Behler, „Die Künstlichkeit der Kunst in den ästhetischen Theorien von S. T. Coleridge und E.A. Poe", *Athenäum* 3 (1993), S. 9–26, S. 11–21.

[31] Paul de Man, „Form und Intent in the American New Criticism," S. 28.

[32] Paul de Man, „Criticism and Crisis," S. 11–12.

[33] Paul de Man, „Form and Intent in the American New Criticism," S. 32–33.

ker: „um das konstitutive Subjekt zu eliminieren, hätten sie zeigen müssen, daß die Diskrepanz zwischen Zeichen und Bedeutung (des Signifikanten und des Signifikates) in der Literatur genauso vorherrschend ist wie in der ‚alltäglichen Sprache'." Hier zeigt sich eine andere „fallacy" nach de Man, der Fehlschluß nämlich, „daß in der Sprache der Poesie Zeichen und Bedeutung koinzidieren, oder wenigstens in jener freien und harmonischen Balance zueinander stehen, die wir Schönheit nennen".[34] Diese angebliche Fähigkeit der Dichtung, die zwei getrennten Welten zu vereinen, wird von de Man als „ästhetische Ideologie" oder die „Ideologie des Ästhetischen" (the ideology of the aesthetic) gebrandmarkt.[35] Was er demgegenüber als die „linguistics of literariness" bezeichnet, steht im Gegensatz zur Ideologie des Ästhetischen und bezeichnet den „Widerstand gegen die ästhetische Sublimierung", gegen die „Überbewertung von Symbol und Metapher" und gegen die Beanspruchung einer besonderen Sprache für die Dichtung, „welche die Bedingungen des alltäglichen Diskurses durch ihre Kommunikationskraft" transzendiert.[36]

Der Grund, warum hier de Mans Verhältnis zum New Criticism so große Beachtung geschenkt wird, besteht darin, daß dieser Bezug genau der Punkt ist, von dem aus sich seine besondere Konzeption der Ironie ergibt. In vieler Hinsicht kann man de Mans Theorie der Literatur als die genaue Umkehrung von der des New Criticism, als einen auf den Kopf gestellten New Criticism bezeichnen. Das ist zweifellos die Leistung seiner in dem Band *Blindness and Insight* vereinigten Aufsätze, auf die hier hauptsächlich Bezug genommen wird. In ihnen arbeitet sich de Man auf eigenständige Weise, noch unbeeinflußt von Derrida und noch ohne die Hilfsmittel seiner eigenen neuen Rhetorik, aus der strukturalistischen und organizistischen Ästhetik des New Criticism heraus.[37] Er hat die Wende vom New Criticism zur Dekonstruktion aus eigenen Antrieben vollzogen und es damit anderen New Critics wie J. Hillis Miller und Murray Krieger leicht ge-

---

[34] Paul de Man, „Criticism and Crisis," S. 12.

[35] Christopher Norris, Paul de Man. *Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (New York-London 1988). Siehe hierzu vor allem die Kapitel „De Man and the Critique of Romantic Ideology" und „Aesthetic Ideology and the Ethics of Reading: Miller and de Man." Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (The University of Chicago Press 1980), S. 301, weist meiner Ansicht nach zu recht auf eine unklare Verwendung der Bezeichnung „Diskrepanz zwischen Zeichen und Bedeutung" bei Paul de Man hin. De Man beruft sich dabei auf die strukturalistische Linguistik von Ferdinand de Saussure, für den aber die Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat einen Zusammenhang hat, der vom Gesichtspunkt der Kultur aus „unlösbar und notwendig", obgleich „willkürlich" ist.

[36] Christopher Norris, *Paul de Man*, S. 121.

[37] Der Aufsatz über Derrida, „The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau," in: Paul de Man, *Blindness and Insight*, S. 102–141 wurde speziell für dies Buch verfaßt und bestimmte nicht die ursprüngliche Konzeption.

macht, diesen Schritt wie eine natürliche Konsequenz zu vollziehen, wobei diese sich dann auf das reichhaltige Schrifttum Derridas beziehen konnten, das de Man erst entdecken mußte. Auf die Ironie bezogen stellte de Man dem New Criticism die Frage: Wie läßt sich die Auffassung des literarischen Werkes als natürliches Objekt, als organische Struktur, mit der von den New Critics ebenfalls beobachteten Ironie, Ambiguität und Paradoxie des literarischen Werkes vereinbaren? Bricht die angebliche Totalität, Einheit und Bestimmtheit dieses Werkes damit nicht in Diskontinuität, Pluralität und Wandel auseinander? Ist es nicht so, daß die „Blindheit" (Blindness) des New Criticism in seinem Beharren auf einheitlicher Form, seine „Einsicht" (Insight) aber in Konzeptionen wie ironisches Spiel, Ambiguität und Paradoxie zum Ausdruck kommt? Diese Fragen sollen kurz anhand von drei Texten de Mans ausgeführt werden, die sämtlich für seine Konzeption der Ironie ausschlaggebend sind: dem Aufsatz „The Rhetoric of Temporality" (Die Rhetorik der Zeitlichkeit); dem Essay „Rhetoric of Tropes (Nietzsche)"; und dem Interview von Robert Moynihan mit einer Einführung von J. Hillis Miller aus dem Jahre 1980.[38]

In *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*[39] beschreibt de Man in großen Zügen die Entwicklungslinie der modernen Ironie von Friedrich Schlegel über Kierkegaard zu Nietzsche mit Einschluß von Baudelaire, die auch im vorliegenden Text verfolgt wurde. Wichtiger aber ist, daß dieser Aufsatz die erste eindringliche Beschäftigung de Mans mit der Rhetorik ist, die später zu seinem Hauptthema wurde. Der Begriff der „Zeitlichkeit" im Titel, der offensichtlich von Heidegger übernommen wurde, zeigt an, daß es sich um ein Zeitalter der Endlichkeit, Kontingenz, Historizität und „Geworfenheit" handelt, in dem die alten Formen der Rhetorik zu neuem Leben gelangen. Nach der Ansicht der traditionellen Romantikforschung ging mit dem Entstehen der Romantik die Vorherrschaft der Rhetorik über das europäische Bildungswesen zu Ende, die noch im Zeitalter des Klassizismus bemerkbar war. Die „bloß" rhetorische Poesie der Tradition wurde angeblich durch die echte und symbolische Poesie der Romantik abgelöst. De Man bringt zwei Begriffe ins Spiel, Allegorie und Ironie, in denen sich die Rhetorik der Zeitlichkeit besonders bekundet. Gleichzeitig sucht er mit diesen Begriffen das allgemeine Vorurteil zurückzuweisen, mit der Romantik sei das tiefe Mißtrauen gegen die bis ins achtzehnte Jahrhundert vorherrschende rhetorische Tradition der europäischen Literatur erwacht und eine „authentischere" literarische Ausdrucksweise an die Stelle der Rhetorik gerückt. De Man sieht die Ereignisse vielmehr mit guten Gründen so, daß an die Stelle bloß normativer und beschreibender Rhetorik ein akutes rhetorisches Bewußtsein in die Literatur selbst eintrat, das sich auf einzelne, aus dem Zyklus der Rhetorik herausgenom-

---

[38] Paul de Man starb am 21. Dezember 1983 im Alter von 64 Jahren.

[39] In Paul de Man, *Blindness and Insight*, S. 187–228. Stellennachweise in Klammern im Text.

mene Begriffe der Rhetorik stützte, von denen Allegorie und Ironie der ausgeprägteste Ausdruck sind. Denn beide bestehen auf dem fehlenden Zusammenhang von Zeichen und Bedeutung, und diese selbstreflexive, selbstzerstörerische Fähigkeit der Literatur, von ihrer eigenen Fiktionalität zu sprechen, kennzeichnet das literarische Werk in seinem eigentlichen Wesen.

Eine ähnliche, aber nur an der Oberfläche der Romantik wahrnehmbare Abwertung als „unpoetisch" findet de Man in dem Begriff der Allegorie, der angeblich in der Zeit der Romantik dem Begriff Symbol als zweitrangig untergeordnet wurde. Während das Symbol die Identität oder Identifizierung des Gesagten und Gemeinten, ein „Über-sich-Hinausweisen" impliziert, beruht die Allegorie von vornherein auf einer Distanzierung von Ursprung und Ziel und errichtet ihre Sprache, ohne die geringste Spur von Heimweh, in der Leere zeitlicher Differenz und mit bewußter Distanzierung von jeder illusorischen Vereinigung von Selbst und Welt, Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich (S. 207). Hier scheint de Man nun nicht nur die gesamte Tradition moderner Romantikforschung, sondern ebenfalls die Hauptvertreter der europäischen Romantik gegen sich zu haben, die doch alle wie Coleridge, Schelling oder Schlegel von dieser symbolischen Entsprechung von Natur und Geist bestimmt zu sein scheinen. Durch sorgfältige Lektüren zahlreicher Autoren dieser Zeit weiß er aber den Nachweis zu erbringen, daß der Anspruch auf dialektische Versöhnung von Subjekt und Objekt nur die „Blindheit" des romantischen Diskurses darstellt, dessen „Einsicht" vielmehr in der nicht-übersteigbaren Zeitlichkeit des Selbst besteht, diese negative Selbst-Erkenntnis aber durch eine defensive rhetorische Strategie zu verbergen sucht (S. 208). De Man gelangt dabei zu einer beachtlichen Wiederentdeckung allegorischer Traditionen in der europäischen Romantik und zu einem historischen Schema, das beinahe völlig vom üblichen Bild abweicht. Dieser selbstbewußte allegorische Stil geht für de Man aber Hand in Hand mit dem ironischen Gestus, der ebenfalls auf Zeitlichkeit und die Entfernung von Ursprung und Ziel verweist. Ironie und Allegorie wissen um diese Inauthentizität, können sie aber nicht überwinden (S. 222). Dies voll ausgebildete ironische Bewußtsein erblickt de Man in der Entwicklungslinie von Friedrich Schlegel über Kierkegaard zu Nietzsche, mit der französischen Entsprechung in Baudelaires *De l'essence du rire* (S. 210). Sie gipfelt bei allen hier genannten Autoren in der absoluten Ironie, d. h. in der Erkenntnis der Unmöglichkeit einer Versöhnung des Idealen und Realen, im Wahnsinn, im „Bewußtsein des Nicht-Bewußtsein" (a consciousness of non-consciousness) (S. 216).

Wie sich die Analyse der Ironie an einem konkreten Text durch de Man vollzieht, läßt sich am besten mit seinem Essay *Rhetoric of Tropes (Nietzsche)* demonstrieren.[40] Der Text beschäftigt sich mit Nietzsches *Die Geburt der Tragö-*

---

[40] Paul de Man, „Rhetoric of Tropes (Nieztsche)," in Paul de Man, *Allegories of Reading* (Yale University Press 1976). Stellennachweise in Klammern im Text.

die, einer Schrift, in der sich mit der Annahme einer „absoluten Musik" eine absolute Kommunikationstheorie verbindet, insofern die Musik nach der Ansicht des frühen Nietzsche in der Lage ist, den absoluten Grund aller Dinge, das „Ureine", direkt zum Ausdruck zu bringen (NIE 1, S. 104). In seiner detaillierten Analyse von Nietzsches Vorlesungen über die Rhetorik aus dem Wintersemester 1872–73, kurz nach dem Erscheinen von *Die Geburt der Tragödie*, und der nachfolgenden kleinen Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* hatte Philippe Lacoue-Labarthe nachgewiesen,[41] daß Nietzsche diese absolute Kommunikationstheorie, diese Mythisierung der Musik als einer Ursprache, noch vor der Poesie, schon bald aufgab. An deren Stelle schob sich nun eine rhetorische Konzeption der Sprache, die keine Bezeichnung des Absoluten mehr erlaubt und Nietzsches Diskurs von dann an beherrscht.[42]

Auch für Paul de Man liegt in diesen frühen Rhetorik-Studien der Schlüssel zu Nietzsches Kritik der Metaphysik. Diese Metaphysikkritik ist nicht, wie Heidegger sie fälschlich bezeichnete, eine bloße Umkehrung der Metaphysik, sondern sie „besteht in dem rhetorischen Modell der Trope oder, wenn man dies so nennen möchte, in der Literatur als jener Art von Sprache, die am ausdrücklichsten in der Rhetorik gegründet ist" (S. 109). Über *Wahrheit und Lüge* ist ein kapitaler Text für ein solches Unternehmen. Was Nietzsche in der Tat hier versucht, ist die Ersetzung „einer im Menschen zentrierten Anordnung von Bedeutungen, die unserer Eitelkeit genügt, durch eine andere, die den Menschen auf einen bloß vorübergehenden Zufall in der kosmischen Ordnung reduziert" (S. 111). Nach de Mans Interpretation wird die Literatur in diesem Text Nietzsches zum Hauptgegenstand der Philosophie und das Modell jener Art von Wahrheit, nach der die Philosophie strebt: „Die Philosophie enthüllt sich als eine nicht endende Reflexion über ihre eigene Zerstörung in den Händen der Literatur" (S. 115). Schärfer formuliert und mehr in der Weise de Mans ausgedrückt lautet dieser Gedanke, daß die Selbstzerstörung und die Selbstverzehrung, die in dieser unendlichen Reflexion auf sich selbst beschlossen liegen, aufs unbestimmte aufgeschoben sind:

> Die Selbstzerstörung ist in eine Reihe von nacheinander abfolgenden rhetorischen Umkehrungen unendlich verlagert, die sie [die Selbstzerstörung] in der endlosen Wiederholung derselben Figur, zwischen der Wahrheit und dem Tod dieser Wahrheit aufgehängt sein läßt (S. 115).

Anders ausgedrückt:

---

[41] Philippe Lacoue-Labarthe, „Le Détour (Nietzsche et la rhétorique)," in: Poétique 2 (1971), S. 53–76. Deutsche Übersetzung „Der Umweg," in: *Nietzsche aus Frankreich*, hg. von Werner Hamacher (Berlin 1986), S. 75–110.

[42] Siehe unten, S. 262–267.

Die Drohung unmittelbarer Zerstörung, die sich selbst als Redefigur ausspricht, wird zur permanenten Wiederholung dieser Drohung. Da Wiederholung ein zeitliches Ereignis ist, kann es aufeinanderfolgend erzählt werden, doch ist der Gegenstand der Erzählung selbst eine bloße Figur. Ein nicht-referentieller, repetitiver Text erzählt die Geschichte eines dem Buchstaben nach zerstörerischen, aber untragischen linguistischen Ereignisses. Wir könnten diesen rhetorischen Modus, der jener des ‚conte philosophique' *Über Wahrheit und Lüge* und, darüber hinaus, jeden philosophischen Diskurses ist, eine ironische Allegorie nennen – vorausgesetzt, daß wir die Ironie mehr im Sinne Friedrich Schlegels als in dem von Thomas Mann verstehen. Aber der Ort, an dem wir einiges dieser Art erfahren, ist Nietzsches eigenes Werk und nicht das seiner angeblichen Nachfolger (S. 115–16).

Eine weitere Besonderheit der Nietzschelektüre Paul de Mans besteht darin, die metaphysikkritische Tendenz Nietzsches nicht von einem bestimmten Moment an, oder von einem bestimmten Text aus, etwa seit *Über Wahrheit und Lüge*, zu datieren, sondern durchgängig für das ganze Werk anzunehmen. Davon bleibt selbst *Die Geburt der Tragödie* nicht ausgenommen, obgleich diese Schrift ziemlich ausdrücklich für eine unvermittelte Präsenz des Willens und für eine tragische statt einer ironischen Kunst plädiert. Es geht vielmehr mit Hilfe der bei der Rhetorik gemachten Entdeckungen darum, den Nachweis zu erbringen, daß all die autoritativen Ansprüche, die ein solcher Text macht, von Feststellungen unterminiert werden, die im selben Text enthalten sind. *Die Geburt der Tragödie* ist sogar ein ausgezeichneter Gegenstand für eine solche dekonstruktive Lektüre, wenn man an den hohen Anspruch denkt, der sich mit dieser Schrift verbindet. Doch will de Man die Dekonstruktion nicht auf bestimmte Texte beschränkt wissen, sondern, über jeden Text der Literatur und Philosophie hinaus, sogar für jeden sprachlichen Ausspruch überhaupt in Anspruch nehmen. Hier folgt er Nietzsches These, daß die Sprache insgesamt Rhetorik ist und sich nur dazu eignet, Meinungen, nicht aber Wahrheiten mitzuteilen.

Neben seiner großen „Einsicht" in die literarisch-rhetorische Struktur von Nietzsches Text zeigt de Man aber auch eine eigentümliche „Blindheit" gegenüber den vielfältigen Bewegungsrichtungen in diesem Text. Darauf soll kurz noch eingegangen werden, um die Grenzen seiner Konzeption der Dekonstruktion, die auch die Grenzen seiner Konzeption der Ironie sind, zu Gesicht zu bringen. Der Ausgangspunkt soll von der gerade zitierten Stelle in de Mans Essay genommen werden, in der er gesagt hatte, wir sollten die Ironie mehr im Sinne Friedrich Schlegels als in dem von Thomas Mann nehmen und der Ort der besten Wirksamkeit der Ironie sei Nietzsches eigenes Werk und nicht das seiner Nachfolger. Daß de Man unter den ironisch so bezeichneten „Nachfolgern" Nietzsches alle diejenigen versteht, die Nietzsche, wie vor allem Heidegger, auf ein einziges Prinzip, den „Willen zur Macht", festlegen wollten, dürfte klar sein. Wahrscheinlich sollte man auch diejenigen einbeziehen, die nicht im engeren Sinne Nachfolger Nietzsches sind, sondern ihn, wie Lukacs und Habermas, aus

Gegnerschaft heraus auf dieselbe Weise deuten und ihn des Rückfalls in den Mythos oder einer irrationalistischen Willensmetaphysik bezichtigen. Gegenüber solchen Interpretationen scheint die dekonstruktive Nietzschelektüre mit ihrer Anerkennung der unendlichen Verweisungsstruktur, der nicht endenden Reflexion, mit einem Wort der absoluten Ironie, dem besonderen Diskurs Nietzsches gerechter zu werden.

Wie de Man mit recht annimmt, vermag das Prinzip der Ironie die einseitigen Festlegungen Nietzsches wirksam zu verhindern, indem es die Bewegung und Gegenbewegung in seinem Denken in Erscheinung treten läßt. Daß de Man hier mit dem Ironiebegriff Friedrich Schlegels arbeitet, geht schon aus seiner häufigen Verwendung der Bezeichnung „Selbstzerstörung" hervor, die sich auf Schlegels Konzeption der Ironie als „ständiger Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" (FS 2, S. 172) bezieht. Aber gerade hier, bei der Fassung der Ironie in Anlehnung an Schlegel, erhebt sich ein Einwand gegen de Man, der sich dann ebenfalls gegen seine Nietzschelektüre und schließlich auch gegen die von ihm vertretene Version der Dekonstruktion richtet. Es scheint nämlich, daß er den durchaus schwebenden, oszillierenden, weder in Selbstschöpfung noch Selbstvernichtung aufgehenden Charakter der Ironie zugunsten der Selbstvernichtung des Textes aufgibt und den endgültigen Vollzug der Selbstvernichtung nur durch die unendliche Repetition der Vernichtungsgeste suspendiert sieht. Philosophie, Literatur, Schreiben wären somit Tätigkeiten, die auf ihren eigenen Tod, ihre Selbstvernichtung hinauslaufen und dies Ende nur durch neues Schreiben aufzuhalten vermögen. Dekonstruktives Lesen wäre auf eine Tätigkeit reduziert, welche unter der Oberfläche des Textes einen verborgenen düsteren Sinn als seine eigentliche Bedeutung hervorholt und diesen einer ursprünglichen „Blindheit" als „wahre Einsicht" entgegenhält. Es scheint symptomatisch zu sein, daß der Nachweis von zwei semantisch miteinander unvereinbaren Lesarten von Texten ausschließlich bei einem bestimmten Typ von Autor, oder einer Handvoll von Autoren, praktiziert wird, die sich offenbar besonders gut dafür eignen. Und man fragt sich auch: warum eigentlich immer nur zwei Lesarten? Dies bezieht sich auf die schematische, beinahe stereotype Herstellung von „readings", in denen die gegenläufige Stimme als „true voice" unter der Oberfläche des Textes lokalisieret wird, womit sich dieser angeblich dekonstruiert.

Um das dekonstruktive Lesen in seinen spannungsreichen Bezügen voll aufrecht zu erhalten, müßte einem solchen Angezogenwerden von einem düsteren Ende eigentlich ebenso widerstanden werden wie dem verheißungsvollen Ziel. Es geht doch darum, das „In-Between", die Phase der Allegorie, der Ironie und des Schreibens (écriture), nicht als bloße Übergangsphase oder als bloßen Verlust von Sinn zu deuten, sondern als die Existenzweise von Sinn und den angemessenen Ort unserer Wirksamkeit anzuerkennen. Wie Derrida es formuliert, sollte

man „das Nicht-Zentrum anders denn als Verlust des Zentrums" deuten.[43] Man sollte diese Situation bejahen, aber nicht mit jener „traurigen, negativen, nostalgischen, schuldigen und Rousseauistischen" Kehrseite der Bejahung,[44] wie wir sie in Paul de Man finden, sondern auf affirmative Weise, wie sie Schlegel und Nietzsche praktiziert haben.

Dies führt zu Robert Moynihans *Interview with Paul de Man*, dem ausführlichsten Text de Mans über die Ironie.[45] Aus dem Vorhergehenden dürfte klar geworden sein, warum de Man den aus der Natur unserer Sprache hervorgehenden Verlust an Mitteilungsfähigkeit als Ironie bezeichnet. Er bezieht sich dabei offensichtlich auf die alte rhetorische Bestimmung der Ironie, wonach man mit dieser Redefigur das Gegenteil des Gemeinten zum Ausdruck bringt. Wenn dies Anders-Sagen aber aus der Natur unserer Sprache erwächst und ein ungewolltes Verfehlen des Gemeinten ist, wird die Ironie eine ungemein fatalistische, uns aufgebürdete, unvermeidbare Angelegenheit. Von der Schlegelschen und Nietzscheanischen Note der Ironie bleibt wenig zurück, die doch gerade darin bestanden hatte, daß wir kraft der Ironie die uns gesetzten sprachlichen Grenzen willentlich, mit geschickter Taktik, überschreiten und überspielen. Die Ironie wird damit für de Man zu einem düsteren Ausgeliefertsein an die Unzulänglichkeit der Sprache. Tatsächlich sagt er auch gleich zu Anfang des Interviews:

> Die Ironie tritt genau dann auf, wenn das Selbstbewußtsein die Kontrolle über sich selbst verliert. Für mich wenigstens und wie ich nun darüber denke, ist die Ironie keine Figur des Selbstbewußtseins. Sie ist ein Bruch, eine Unterbrechung, ein Zerreißen. Sie ist ein Moment, an dem man die Selbstkontrolle verliert, und zwar nicht allein auf Seiten des Autors, sondern auch des Lesers (S. 580).

Moynihan, der offensichtlich an Wordsworth-Gedichte denkt, fragt de Man, warum die englischen Romantiker meist nicht mit der Ironie in Zusammenhang gebracht werden. Aber dieser ignoriert die Suggestion und sagt als Antwort, daß die englischen Romantiker auf diesem Gebiet offensichtlich von den deutschen Romantikern überschattet werden, daß es aber durchaus „ironic readings" von Wordsworth und gewiß auch von Shelley gäbe. Er fügt hier hinzu:

> Sie [Wordsworth und Shelley] sind nicht ironisch im gewöhnlichen Sinne, aber in einem tieferen Sinne, oder in einem Sinn, der der Theorie dieses Begriffs mehr entspricht, sind die englischen Romantiker ironischen Lektüren zugänglich (S. 582).

---

[43] Jacques Derrida, „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines," Jacques Derrida, *Ecriture et différence* (Paris 1967), S. 427.

[44] Jacques Derrida, ebd.

[45] Robert Moynihan, „Interview with Paul de Man. Introduction by J. Hillis Miller," *Yale Review* 73 (1983–84), S. 576–602. Seitenangaben im Text.

Moynihan, der wohl an die ironische Interpretation der Lucy-Gedichte durch Cleanth Brooks denkt, gibt aber nicht auf und fragt nun direkter, wie es sich denn mit den „Lucy-Poems" und der „Intimations Ode" von Wordsworth in bezug auf die Ironie verhalte. De Man scheint die Falle bemerkt zu haben, die ihn mit dem Ironiebegriff der New Critics zusammengebracht hätte und antwortet ausweichend mit dem Hinweis auf einen Prosatext von Wordsworth, dem *Essay upon Epitaphs*, der mehr seiner eigenen Ironieauffassung entspricht. In diesem Essay empfiehlt Wordsworth einen Stil von „sanften Übergängen" beim Schreiben von Epitaphien und rät an, Widersprüche und schroffe Antithesen zu vermeiden. Sobald er aber auf Pope zu sprechen kommt, hören die milden Übergänge bei Wordsworth auf und die Stimme wird schrill antithetisch. Wordsworth verliert die Kontrolle über sein Bewußtsein, und das ist für de Man die Ironie (S. 583). Es ist sogar der Höhepunkt der Ironie für ihn, die „radikale Ironie", die er mit den Worten beschreibt: „you can't be a ‚little bit' ironic" (S. 579). Ironie ist hier nicht mehr eine Trope, keine Redefigur unter anderen, nicht einmal bloß die Trope der Tropen, sondern das innerste Merkmal der Literatur selbst: ein Bruch, eine Unterbrechung, ein Auseinanderreißen der Sprache, welche es dem Schreiber unmöglich macht, seinen Text zu bemeistern und eine Sache unzweideutig zu sagen, aber es dem Leser ebensowenig erlaubt, eindeutige Leseprotokolle zu verbuchen.

De Man will auch alles Göttliche aus dem Lesen heraushalten und sagt dies in Beantwortung einer Frage, die sich auf die Theorie der Zeit bei Augustinus bezieht, sich aber ebensogut auf dessen Schrift *De spiritu et littera* beziehen ließe. Er verweist auf Friedrich Schlegel, „einen der besten Theoretiker der Ironie", der „nachdem er einige der scharfsinnigsten Dinge über die Ironie gesagt hat, die je gesagt worden sind, Kierkegaard eingeschlossen und gewissermaßen sogar Platon", zu einer „bestimmten Glaubensart" übertrat und ein religiöses Leben annahm: „He did not after that continue as a reader" (S. 586). Ähnliche intolerante Feststellungen finden sich auch in den geschriebenen Texten de Mans.[46] Ohne das dekonstruktive Potential des religiösen Lesens überhaupt wahrzunehmen, will er dies institutionell von der neuen Rhetorik verbannt haben und der Hermeneutik zuweisen. Die Hermeneutik wäre nach diesem Schema Sinnauslegung („interpretation of meaning"), die Interpretation „eines Sinnes", die neue Rhetorik dagegen, für welche die „Ironie" der Grenzbegriff ist, die Zelebration nicht etwa einer Vielheit von Sinn, da dies auch noch eine totalisierende Vorstellung wäre, sondern die Zerreißung des einfachen Sinns, „the disruption of the single" (ebd.).

Der von de Man übergangenen Lucy-Poems, das sei zum Abschluß dieser Sektion bemerkt, hat sich J. Hillis Miller von Seiten der Dekonstruktion aus angenommen. Indem er das von Cleanth Brooks interpretierte Gedicht „A slum-

[46] „The Rhetoric of Temporality,", S. 222–223.

ber did my spirit seal" aufgriff, arbeitete er im Gegensatz zu Brooks heraus, daß sich die zahlreichen widersprüchlichen Elemente dieses Gedichtes nicht zu einer Einheit fusionieren, die im Gedicht vorgegeben wäre, sondern diese sich bestenfalls in der Phantasie erfüllt, im Gedicht selbst aber nur als Wortspiel besteht. Das heißt, daß diese Einheit unmöglich von uns aufgewiesen werden kann und wir sie nur „als ständigen Verlust und ständige Trennung von ihr" besitzen. M.H. Abrams hat sich daraufhin der Einheits-Struktur des New Criticism angenommen und diese in seiner Interpretation des Gedichtes zu bestätigen versucht, woraufhin Hillis Miller ihm mit einem „Postscript" von 1984, dem Todesjahr de Mans, antwortete und darin über die Differenzen ihrer Interpetationen reflektierte.[47] Diese Debatte hat zwar mit der Ironie nur indirekt zu tun, aber sie zeigt, wie gewissenhaft die Nuancen bei der Interpretation dieses Gedichtes beachtet werden.[48]

IV.

Im Unterschied zum Strukturbegriff des New Criticism, der ästhetischer Natur ist, hat der Strukturbegriff in der nouvelle critique Frankreichs, wie sie von Roland Barthes vertreten wurde, semiologischen, zeichentheoretischen Charakter. Barthes hat seine Konzeption der Struktur wiederholt selbst dargestellt[49] und dabei hervorgehoben, daß diese zwar wie in der Linguistik Saussures und der Anthropologie von Lévi-Strauss auf den Begriffspaaren significans/significatum und synchronisch/diachronisch beruht (S.213), daß für ihn das Strukturdenken aber eine Tätigkeit oder eine Charaktereigenschaft ist, die von einem bestimmten Menschentyp besessen wird, den er als „homme structural" bezeichnet (S.214). Dessen besondere Fähigkeit besteht darin, Gegenstände – d. h. phonetische Objekte, Mythologien, Volksmärchen, totemistische Zusammenhänge, ökonomisches Denken oder Gedichte – auseinanderzunehmen und wieder zusammenzusetzen, wobei diese Gegenstände besser verständlich werden, insofern ihre Funktionsweise zutagetritt und die Regeln ihres Funktionierens sich verdeutlichen. Die Struktur ist damit eigentlich ein „simulacrum" des Gegenstandes, aber ein „gelenktes" und „interessiertes" simulacrum, „das in dem natürlichen Ge-

---

47 Diese Debatte findet sich in *Romanticism and Contemporary Criticism*, hg. von Morris Eaves and Michael Fischer (Cornell University Press 1986): J. Hillis Miller, „On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism," S. 96–111; M.H. Abrams, „Construing and Deconstructing," S. 127–158; J. Hillis Miller, „Postscript 1984," S. 111–118.

48 Eine vergleichbare intensive Debatte entzündete sich bei der Interpretation eines Gedichtes von Mörike „Auf eine Lampe" in Deutschland – eine Debatte, die zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger stattfand, in: Emil Staiger. *Die Kunst der Interpretation* (Zürich 1955), S. 28–42.

49 Roland Barthes, „L'Activité structuraliste," in: Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris 1964), S. 213–220.

genstand unsichtbar oder, wenn man dies vorzieht, unverständlich blieb". Zwischen den beiden Gegenständen oder den beiden Zeitformen der strukturalistischen Tätigkeit tritt etwas Neues in Erscheinung, und dies ist gerade das, was die Struktur verständlich macht. Bei der strukturalistischen Tätigkeit handelt es sich, allgemein gesprochen, nicht um eine passive Aufnahme der Welt, „sondern die wirkliche Fabrikaton einer Welt, welche der ersten ähnlich ist, aber nicht als Kopie, sondern um sie verständlich zu machen" (S.215).

Hegel hat darauf hingewiesen, so führt Barthes seinen Strukturbegriff weiter aus, daß der antike Grieche vor dem „*Natürlichen* der Natur" in Erstaunen geriet und ohne Unterhalt nach der Bedeutung von Quellen, Bergen, Wäldern und Stürmen fragte. Ohne genau zu wissen, was alle diese Gegenstände ihm mitteilten, empfand er in der vegetabilischen oder kosmischen Ordnung einen „unermeßlichen *Schauer* von Sinn", dem er den Namen des Gottes Pan gab (S.218). Seitdem ist alles weniger natürlich und mehr menschlich und sozial geworden. Aber auch angesichts der Welt, welche nicht mehr Natur, sondern Kultur ist, empfindet der „strukturale Mensch" einen Schauer von Sinn, wobei es sich diesmal aber nicht um einen fest gegründeten, endlichen und „wahren" Sinn handelt, sondern eher um einen „Schauer vor einer unermeßlichen Maschine", welche die Menschheit „unablässig zur Schaffung von Sinn benutzt und ohne die sie nicht mehr menschlich wäre" (S.219). Die Künstler vollziehen dies im Sinne der „Manteia", d. h. der Weissagung, die der Interpretation bedarf. Aufgrund dieser „mantischen" Eigenschaft ist die Literatur

> sowohl verständlich als auch befragend, sprechend und stumm, engagiert in der Welt aufgrund des Sinnes, den sie mit dieser wiederherstellt, aber disengagiert von dem kontingenten Sinn, den die Welt hervorbringt (S.219).

Aus dieser strukturalistischen Sehweise ergeben sich für die Literatur wichtige Konsequenzen, von denen eine in der „Freude am Text" besteht,[50] deren Kehrseite aber der „Tod des Autors" ist. Zweifellos läßt sich der Tod des Autors als verschärfter Ausdruck der „intentional fallacy" verstehen, mit deren Proklamierung der Autor von der Existenz des literarischen Werkes eliminiert werden sollte. Im amerikanischen New Criticism wurde die Überflüssigkeit des Autors mit der strukturellen Selbständigkeit des Textes begründet, der sich im Moment seines Entstehens vom Autor loslöst.[51] Für Barthes, der 1968 einen Essay unter dem Titel *Der Tod des Autors* (La Mort de l'auteur) verfaßt hat,[52] bedeutet Schreiben (écriture) „die Zerstörung jeder Stimme, jeden Ursprungs" (S.63). Zwar war

---

[50] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris 1973).

[51] Siehe unten, S. 296 f.

[52] Roland Barthes, „La mort de l'auteur," in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris 1984), S. 63–70. Seitenangaben im Text.

dies immer schon der Fall, es gilt aber besonders für die literarische Moderne, insofern der Autor „eine moderne Persönlichkeit" ist, die von unserer Gesellschaft geschaffen wurde, als sie „Ende des Mittelalters mit Hilfe des englischen Empirismus, des französischen Rationalismus und dem persönlichen Glauben der Reformation das Prestige des Individuums oder, wie man auf vornehmere Weise sagen kann, der ‚menschlichen Person' entdeckte" (S.64).

In der gegenwärtigen Kultur ist die Vorstellung von der Literatur nach Barthes immer noch „auf tyrannische Weise im Autor zentriert, in seiner Person, seiner Geschichte, seinem Geschmack, seinen Leidenschaften". Die Literaturkritik sagt immer noch, „daß Baudelaires Werk das Scheitern des Mannes Baudelaire ist, das Werk Van Goghs sein Wahnsinn und das Tschaikowskis sein Laster". Jedoch haben einige Schriftsteller damit begonnen, diese Position des Autors zu untergraben. Barthes nennt Mallarmé, der die Sprache an die Stelle des Subjekts setzte und den Autor zugunsten des Schreibens (écriture) unterdrückte; Proust, der das Verhältnis des Schriftstellers zu seinen Charakteren umkehrte; und den Surrealismus, der mit Mitteln wie Schock und automatischem Schreiben das „Bild des Autors entheiligte". Außerhalb der Literatur hat die Linguistik mit der Sprechakttheorie zur „Zerstörung des Autors" beigetragen, so daß eine Situation entstanden ist, die Barthes mit den Worten beschreibt:

> Wir wissen nun, daß der Text nicht aus einer Zeile von Worten besteht, die einen einzigen, gewissermaßen theologischen Sinn (die ‚Botschaft' des Autor-Gottes) entläßt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem verschiedene Schriften sich vermengen und bekämpfen und von denen keine ursprüglich ist: der Text ist ein Gewebe von Zitaten, die sich aus tausend Quellen der Kultur herleiten (S.67).

Der „Skriptor", der nun die Stelle des Autors einnimmt, hat nicht mehr wie dieser seine „Leidenschaften, Stimmungen, Eindrücke", sondern bringt stattdessen ein „gewaltiges Wörterbuch" mit, aus dem er sein Schreiben schöpft. Die wichtigste Konsequenz aber, die sich aus der Entfernung des Autors ergibt, betrifft das „Entziffern" des Textes. Wenn man dem Text einen Autor zuweist, legt man ihm „Bremsen" an und stattet ihn mit einer letzten Bedeutung aus. Der institutionalisierten Literaturkritik entspricht ein solches Zuweisen, denn „historisch gesprochen ist das Reich des Autors auch das des Kritikers gewesen". Bei der „multiplen Schrift" dagegen gibt es keine Entzifferung eines letzten Sinnes mehr. Den „Fäden" der Struktur kann man nachgehen, man kann sie verfolgen, aber es gibt hier keinen letzten Grund. Barthes sagt:

> Indem so die Literatur (man sollte sie von nun an écriture nennen) sich weigert, dem Text (und auch der Welt als Text) ein ‚Geheimnis', d. h. einen letzten Sinn, zuzuweisen, setzt sie damit eine Tätigkeit frei, die man gegen-theologisch, eigentlich revolutionär, nennen könnte. Denn wenn man sich weigert, den Sinn festzusetzen, verweigert man letzlich Gott und seine Hypostasen Vernunft, Wissenschaft und Gesetz (S.68).

Um den eigentlichen Ort des Schreibens näher zu bestimmen, kommt Barthes gegen Ende seiner Schrift auf die klassische griechische Tragödie zu sprechen. Die Forschungen von Jean-Pierre Vernant,[53] einem bedeutenden Hellenisten unserer Zeit, hatten den Eindruck von der Ambiguität dieser Tragödie nur verstärkt, insofern ihr Text als aus Worten „gewebt“ erschien, die doppelte Bedeutungen enthielten, welche von den Protagonisten auf der Bühne aber eindeutig verstanden wurden, woraus größteils das hervorgeht, was wir „tragisch“ nennen.[54] „Es gibt aber jemanden,“ sagt Barthes

der jedes Wort in seiner Duplizität versteht und ebenfalls die, wie man sagen kann, völlige Taubheit der Charaktere, die vor ihm auf der Bühne sprechen: dieser jemand ist gerade der Leser (oder hier der Zuhörer). Hier enthüllt sich das ganze Sein der Schrift: ein Text besteht aus vielen Schriften, die vielen Kulturen entstammen und untereinander in einen Dialog, eine Parodie, einen Wettstreit eintreten; es gibt aber eine Stelle, an der sich diese Vielheit versammelt, und diese Stelle ist nicht der Autor, wie man bislang gesagt hat, sondern der Leser: der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate einschreiben, ohne daß eins verloren ginge, aus denen die Schrift gemacht ist: die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seiner Bestimmung, aber diese Bestimmung kann kein persönliches Sein mehr sein: der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie; er ist nur dieser *jemand*, der alle Spuren, aus denen die Schrift besteht, in einem Feld versammelt hält (S.69).

Alle historischen und strukturellen Merkmale der Ironie scheinen in dieser Konzeption des Textes und der Schrift versammelt zu sein. Das einzige, was fehlt, ist der Name der Ironie, den Barthes zwar gelegentlich verwendet,[55] nicht jedoch für jene ausgezeichnete Erscheinungsweise der Literatur, die in dem von ihm entwickelten Phänomen der écriture besteht. Was mag der Grund dafür sein? Die Antwort scheint auf der Hand zu liegen. Die totale Erscheinungsweise der Ironie bedarf dieses Namens nicht mehr. Der universale Sinn der Ironie würde nur angehalten und begrenzt werden, wenn man ihn nun wieder als Signifikanten für bestimmte Eigenschaften des Textes oder auch nur für bestimmte Texte und Textarten verwenden würde und nicht als gleichbedeutend mit dem Text selbst. Diese Diskrepanz zwischen dem endlichen Namen der Ironie und der Universalität des von ihm Bezeichneten, die noch in der Ironiekonzeption de Mans auf störende Weise bemerkbar war, ist hier völlig aufgehoben. Deutlicher noch als bei Barthes zeigt sich diese alles durchdringende Anwesenheit der Ironie bei der völligen Abwesenheit ihres Namens aber in der Bestimmung des Textes, die Derrida seiner Schrift über Platon vorangestellt hat. „Ein Text ist kein Text,“heißt da,

---

[53] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1972).

[54] Siehe unten, S. 222–224.

[55] Siehe John Vignaux Smyth, *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes* (Florida State University Press 1986).

solange er nicht dem ersten Blick, dem Erstgekommenen, das Gesetz seiner Komposition und die Regeln seines Spiels verbirgt. Mehr noch, ein Text bleibt für immer unwahrnehmbar. Seine Gesetze und Regeln sind jedoch nicht in der Unzugänglichkeit eines Geheimnisses verborgen; es ist einfach so, daß sie in der *Gegenwart* nie in etwas verbucht werden können, das man auf strenge Weise eine Wahrnehmung nennen könnte.[56]

Wenn Derrida im weiteren Verlauf von der „Verstellung der Textur" spricht und bemerkt, daß es Jahrhunderte dauern könnte, ihr „Gewebe aufzulösen", läßt er uns nicht im Unklaren darüber, daß er hier von der Ironie des Textes spricht. Aber das Wort selbst wird von ihm vermieden. Er spricht stattdessen davon, daß man diesen Text wie einen „Organismus" ansehen könne, der hinter der „Spur jeden Einschnittes", der „Entscheidung jeder Lektüre", sein Gewebe regeneriert. Für die „Anatomie oder Physiologie" der Kritik hätte der Text aber stets noch eine Überraschung bereit, wenn diese annimmt, das Spiel bemeistert und alle Fäden gleichzeitig überschaut zu haben, ohne sich selbst in den Text einzulassen. Wenn aber stattdessen, wie heute gern angenommen wird, „Lesen und Schreiben eins sind, wenn Lesen Schreiben *ist*, dann bedeutet diese Einheit weder undifferenzierte Konfusion, noch Identität bei völliger Ruhe". Vielmehr geht es darum, das „ist" aufzuschlitzen, das das Lesen mit Schreiben verkoppelt. Derrida sagt:

Man muß deshalb mit einer einzigen Geste, aber verdoppelt, lesen und schreiben. Aber der hätte nichts von diesem Spiel verstanden, der sich mit einem Schlag autorisiert glaubte, einfach, ganz gleich was, hinzuzufügen. Er würde nichts hinzufügen, die Naht würde nicht halten. Auf entsprechende Weise würde der überhaupt nicht lesen, der aufgrund von ‚methodologischer Vorsicht', ‚Objektivitätsnormen' oder ‚Schutzgittern der Erkenntnis' nichts Eigenes einsetzen würde. Das ‚nicht ernsthaft' ist wie das ‚ernsthaft' gleich albern und unfruchtbar. Das Supplement des Lesens oder des Schreibens muß hier streng vorgeschrieben werden, aber mit der Notwendigkeit eines *Spiels* – eines Zeichens, dem das System mit all seiner Macht angepaßt werden muß (S.72).

Hier scheint die wechselseitige Dissimulation von Schreiben und Lesen in den engsten Bezug miteinander gebracht zu sein. An einer anderen Stelle unterscheidet Derrida zwei Arten von Interpretation, Struktur, Zeichen und Spiel. Eine der beiden will entziffern und „träumt von der Entzifferung einer Wahrheit oder eines Ursprungs, der außerhalb der Sphäre des Spiels und der Ordnung des Zeichens liegt", wobei die „Notwendigkeit der Interpretation" wie ein „Exil" erfahren wird. Die andere Interpretationsweise ist nicht mehr dem Ursprung zugewandt und „bejaht das Spiel und versucht über den Menschen und den Humanismus hinauszugelangen, wobei der Name des Menschen der Name jenes Seienden ist, der durch die ganze Geschichte der Metaphysik oder der Onto-

[56] Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, in: Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris 1972), S. 71. Seitenangaben im Text.

Theologie hindurch, das heißt durch seine ganze Geschichte hindurch, von der vollen Anwesenheit, dem versichernden Grund, dem Ursprung und dem Ende des Spiels geträumt hat".[57] Andere Erscheinungsweisen der Ironie finden sich bei Derrida, aber wiederum ohne diesen Namen, im Vexierspiel der Differenzen,[58] der unendlichen Substitution[59] oder dem Austausch der Zeichen in einer unbegrenzten Ökonomie.[60]

Ähnliche Verwendungsformen der Ironie ohne Namen lassen sich bei Foucault finden, und zwar meist im Zusammenhang mit seinen Reflexionen über Sprache und Schrift an allen großen Schnittpunkten der Geschichte des Westens. Auf besonders eindringliche Weise finden wir diese Reflexionen aber in jenem „Zwischenraum" zwischen Nietzsche und Mallarmé, aus dem all die Fragen (Was ist Sprache? Was ist ein Zeichen?) stammen, die „gegenwärtig unsere Neugier beschäftigen". Während Nietzsche in bezug auf diese Fragen die herrische Frage: „Wer spricht hier?" stellte und daraus seine Ansicht des Perspektisimus entwickelte, antwortete Mallarmé, „indem er sagt, daß das, was spricht, in seiner Einsamkeit, seiner zerbrechlichen Vibration, in seinem Nichts das Wort selber ist – nicht die Bedeutung des Wortes, sondern sein rätselhaftes, prekäres Sein". Foucault fährt dann fort:

> Während Nietzsche bis zum Schluß die Frage nach dem, was spricht, durchhält, wobei er letzten Endes bereit ist, selbst in das Innere dieser Befragung einzubrechen, um sie in sich selbst als sprechendem und fragendem Subjekt zu begründen: *Ecce homo*, hört Mallarmé nicht auf, sich mit seiner eigenen Sprache auszulöschen, so daß er nur noch als Ausführender in seiner reinen Zeremonie des Buches darin vorkommen will, in dem der Diskurs sich aus sich selbst zusammensetzte.[61]

Selbst wenn in dieser Zeit der Postmoderne der Name Ironie als Bezeichnung gewählt wird, um mit ihr zum Bespiel die unübersteigbare Kluft zwischen privater und öffentlicher Moral, in Hegels Sprache zwischen Moral und Sittlichkeit, oder von Freiheit und Gleichheit zu bezeichnen, wird die Ironie mit einem besonderen Merkmal versehen, welches ankündigt, daß wir uns hier nicht mehr im Zeitraum der traditionellen Ironie befinden. Dies kommt deutlich in Richard

---

[57] Jacques Derrida, „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines," in: Jacques Derrida, *L'Ecriture et la différence* (Paris 1967), S. 427.

[58] Jacques Derrida, „La Différance," in: Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris 1972).

[59] Jacques Derrida, „Ce dangereux supplement," in: Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris 1967), S. 203–234.

[60] Jacques Derrida, „De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve," in: Jacques Derrida, *L'Ecriture et la différence* (Paris 1967), S. 409–428.

[61] Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris 1966), S. 316–317.

Rortys Verwendung der Bezeichnung „Ironismus" (ironism) zum Ausdruck, mit dem dieser Konflikt zwischen der privaten und öffentlichen Sphäre von ihm beschrieben wird.[62] Ironismus hat wenig mit Sokratischer Hebammenkunst, transzendentaler Ironie, daseinsanalystischer Ironie, strukturalistischer Ironie und dekonstruktiver Ironie mehr zu tun, sondern besteht in der Fähigkeit, das kognitive Element in der Philosophie abzubauen und den Reiz des Denkens darin zu erblicken, ständige Neubeschreibungen von Sachverhalten zu erkunden, Vokabulare gegeneinander auszuspielen, mit Geschick von einer Terminologie in die andere überzugehen und dabei natürlich zu wissen, daß keins dieser Vokabulare endgültiger, beweisbarer oder wirklichkeitsnäher ist als das andere. Ironisten behandeln die Philosophie als Literaturkritik. Hegel hatte dies bereits vorgemacht, als er frühere Philosophien wie Abbreviaturen eines bestimmten Vokabulars behandelte und dabei annahm, daß die Kritik an einem Vokabular nur dadurch geleistet werden kann, daß man ein anderes an seine Stelle schiebt. Der Aufstieg der Literaturkritik in die führende Stelle der intellektuellen Welt ist für Rorty ein allgemeines Zeichen demokratischer Hochkulturen, das nur von religiösen Fundamentalisten und eingefleischten Metaphysikern beklagt wird.

In der Tat, der große Gegensatz in der geistigen Welt von heute ist für Rorty der zwichen Ironismus und Metaphysik. Metaphysiker meinen, politische Freiheit verlange einen Konsensus über das, was allgemein menschlich sei. Ironisten sind dagegen davon überzeugt, daß die gemeinsame Natur des Menschen ein müßiges Thema ist, wogegen Freiheit in der Chance zur Selbsterschaffung besteht, und daß dafür Frieden, Wohlstand und die bürgerlichen Freiheiten vonnöten sind, ferner die Muße, anderen zuhören zu können und über das Zugehörte nachzudenken. Damit ist der eigentliche Stein des Anstoßes in diesem Text erreicht, der zu einer völligen Trennung des privaten und öffentlichen Lebens führt. Der Drang nach Selbsterschaffung, nach privater Autonomie, nach jenem imaginären Raum, in dem niemand im Besitz der Warheit ist und jeder das Recht hat verstanden zu werden, verhält sich antithetisch zum Drang nach Gemeinschaft mit mehr Gerechtigkeit. Die Antinomie zwischen Freiheit und Gleichheit ist unüberbrückbar. Freilich sollte man sich hier des Umstandes erinnern, daß der Verfasser dieser Schrift, Richard Rorty, selbst ein großer Ironiker ist, der seinem Leser ständig Gelegenheiten gibt, anderer Meinung zu sein. Das gilt auch für die These von der Unvereinbarkeit des Privaten und Öffentlichen, da es sich hierbei ja nicht um die Mitteilung einer Wahrheit, sondern nur um den Versuch einer Neubeschreibung handelt. Vielleicht ist die Herausforderung an den Leser gerichtet, uns doch einmal zu zeigen, wie sich Solidarismus und Ironismus verbinden lassen. Weitere Beispiele postmoderner Ironie ließen sich mit Lyotards

[62] Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge University Press 1989). Dt. Übersetzung *Kontingenz, Ironie und Solidarität* (Frankfurt 1989).

Beschreibung der einzelwissenschaftlichen Sprachspiele im Gegensatz zu den großen „Metanarrativen" unserer Tradition[63] oder mit der Bezeichung des „pensiero debole" durch Gianni Vattimo geben.[64]

V.

Dieser Eindruck einer Entwicklung der Ironie von ihren transzendentalphilosophischen (Schlegel, Hegel) und daseinsanalytischen (Kierkegaard, Nietzsche) Ausprägungsformen weg und auf eine strukturalistische, bzw. dekonstruktive Konzeption hin bestätigt sich auf vielen anderen Gebieten und scheint der wesentliche Unterschied zwischen den Modalitäten der Ironie im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert zu sein. Es ist in diesem Zuammenhang charakteristisch, daß das Sokratisch-Platonische Modell vom Verhältnis des Endlichen zum Unendlichen aus dem Diskurs der Ironie fast völlig verschwindet und nicht mehr zur Erläuterung der neuen Ironiekonzeption herangezogen wird. Zwar widmet Derrida der Platonischen Philosophie beträchtliche Aufmerksamkeit, aber der ihn am meisten dabei interessierende Punkt ist nicht der unendliche Aufschub der Wahrheit im Platonischen Denken, sondern die Tatsache, daß Platon trotz seiner Verurteilung der Poesie und Mythologie entscheidende Punkte seiner Philosophie in einer poetischen Metaphernsprache und eigens dafür herangezogenen Mythen entwickelt – also ein Phänomen der Struktur seines Textes, bzw. seiner Dekonstruktion.[65] Dieser Wandlungsprozeß soll zum Abschluß noch mit einigen anderen Beispielen illustriert werden.

Im Bereich der erzählenden Literatur ist Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* der treffendste Beleg für diese These, obgleich dieser Roman bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren konzipiert und in seinen fertiggestellten Teilen vor dem großen Einschnitt des Zweiten Weltkriegs ausgeführt wurde.[66] Musils Roman exemplifiziert die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen epischen Erzählweise, indem Geschehniszusammenhänge als Bewußtseinszusammenhänge und diese als Sprachlichkeit zutagetreten, wobei „lebenswichtige Äußerungen" nicht mehr identifizierbar sind. Dieser Verlust der epischen Ganzheit und sogar des bloßen epischen Nacheinander geht ferner aus der absoluten Zeitlichkeit des Lebens hervor. Damit verbindet sich der Gedanke des Experiments im Sinne des experimentierenden Denkens oder des erzählten Denkexperimentes

---

[63] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*.

[64] Gianni Vattimo, *Il pensiero debole* (Mailand 1983).

[65] Jacques Derrida, „La pharmacie de Platon," in: Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris 1972).

[66] Siehe Helmut Arntzen, *Musil-Kommentar zum Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften'* (München 1982).

entsprechend der Erfahrung: „Man kann tun, was man will; es kommt in diesem Gefilz von Kräften nicht darauf an" (MU M, S. 13). Dieser experimentierende, experimentelle Ansatz ist einmal „im strengen Sinne der exakten Wissenschaften zu nehmen",[67] andererseits bekundet sich die „induktive Gesinnung" im Literarischen, im Essayistischen, ja im Essay. Die wechselseitige Durchdringung von Roman und Essay zeigt sich darin, daß *Der Mann ohne Eigeschaften* nicht nur ausgeführte Essays enthält, sondern sich auch in Reflexionen über das Essayistische als Lebenstil und den Essay als Kunstform ergeht. Über den letzteren heißt es zum Beispiel in dem Kapitel *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus*, daß „ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten" nimmt, „ohne es ganz zu erfassen, – denn ein erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff." Dieser essayistische Zug erklärt auch die Bezeichnung Ulrichs, des Protagonisten, als „Mann ohne Eigenschaften". Er trägt diesen Namen nämlich deshalb, „weil er seine sehr ausgesprochenen Fähigkeiten und Anlagen nicht ‚anwendet', nicht innerhalb der Wirklichkeit ins Spiel bringt".[68]

Natürlich läßt sich hier einwenden, daß all dies in den bereits behandelten Ironiekonzeptionen schon auf andere Weise zum Ausdruck gekommen ist. Mit dem Möglichkeitssinn des „Conjunctivus potentialis" kommt aber in diese experimentierende Ironie doch ein neuer Gesichtspunkt hinein, der sie gleichzeitig dem strukturalistischen Denken annähert. Dieser Möglichkeitssinn läßt sich auf vielerlei Weisen bestimmen. Die beste Erläuterung dafür findet sich vielleicht im spätmittelalterlichen Nominalismus, der aus der Überzeugung hervorging, daß Gott in seiner unendlichen Allmacht unendliche mögliche Welten erschaffen könne. Musil selbst greift nicht auf dies spätmittelalterliche Gedankenmodell direkt zurück, aber erstaunlicherweise heißt es dann doch bei ihm: „Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein" (MU M, S. 19). Diese Erfahrung der Möglichkeit steigert sich sogar noch, insofern Ulrich zu der Überzeugung gelangt, „daß die Welt, wie sie ist, allenthalben eine Welt durchscheinen läßt, die hätte sein können oder werden hätte sollen; so daß alles aus ihrem Treiben Hervorgehende mit Forderungen vermischt ist, die nur in einer anderen Welt verständlich werden" (MU M, S. 1191). Sogar das Thema der Gottesironie oder der allgemeinen Ironie der Welt tritt hier mit neuem Akzent auf: „Gott meint die Welt keineswegs wörtlich; sie ist ein Bild, eine Analogie, eine Redewendung, deren man sich aus irgendwelchen Gründen bedienen muß, und natürlich immer unzureichend; wir dürfen ihn nicht beim Wort nehmen, wir selbst müssen die Lösung herausbekommen, die er uns aufgibt" (MU M, S. 366).

Die Interpreten von Musils Roman sind sich darin einig, daß der aus diesen

[67] Beda Allemann, *Ironie und Dichtung* (Pfullingen 1969), S. 181.

[68] Wolfdietrich Rasch, *Über Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften'* (Göttingen 1967), S. 84.

experimentellen Möglichkeitserwägungen hervorgehende Gedanke der „Utopie", d. h. eines „anderen Lebenszustandes" (Beda Allemann), eng mit der spezifisch Musilschen Form der Ironie verknüpft ist.[69] Wolfdietrich Rasch sagt über die „Grundstruktur" dieses Denkens: „Es versucht überall die Loslösung vom Gegebenen, von den Zuständen und Verhältnissen sowohl wie von den gängigen Interpretationen, den festen allenthalben beschrittenen Bahnen des Denkens. Es zielt auf Utopie, auf einen verwandelten Daseinszustand des Menschen".[70] Gewiß läßt sich die dabei zutagetretende polare Spannung von Utopie und Naturwissenschaft, „Seele" und „Genauigkeit", Enthusiasmus und Präzision mit Schlegels Selbstschöpfung und Selbstvernichtung in Beziehung setzen. Aber man sieht sofort, daß dies nicht dadurch geschehen kann, daß man Musil an Schlegel anpaßt, sondern nur dadurch, daß man Schlegel auf Musil hin ausdehnt. In diesem Sinne sagt Musil selbst über sich, „daß die mir gemäße Schreibweise die der Ironie sei", wobei man diesem Ausspruch freilich sofort diesen anderen hinzufügen muß: „Sokratisch ist: Sich unwissend stellen. Modern: unwissend sein" (MU T, S. 558). Die Ironie wird damit zur Struktur dieser Dichtung, was Musil ebenfalls selbst vermerkt: „Es kommt auf die Struktur einer Dichtung heute mehr an als auf ihren Gang. Man muß die Seite wieder verstehen lernen, dann wird man Bücher haben" (MU M, S. 1640).

Von Hayden White wurde die Ironie auf die Tiefenstruktur des historischen Bewußtseins, der Historiographie und der Philosophie der Geschichte bezogen. Die metahistorische Tiefenstruktur des historischen Werkes besteht nämlich für diesen Kritiker und Analytiker des historischen Bewußtseins nicht in theoretischen Begriffen, sondern in einem poetischen, narrativen Akt, der von den vier Tropen der poetischen Sprache: Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie dominiert wird, die bereits von Vico und vor ihm von anderen Theoretikern der Rhetorik unterschieden wurden. Von White wird die Ironie wieder auf ihren rhetorischen Kontext zurückbezogen, von dem sie sich im neunzehnten Jahrhundert so deutlich abgesetzt hatte. Dies ist bereits bei Paul de Man in Erscheinung getreten,[71] wird aber nun von White in einem viel direkteren Sinne und in bezug auf die historische Diskursform ausgeführt. Sein Ziel ist es, die einzigartigen poetischen Elemente in der Historiographie und der Philosophie der Geschichte auszuloten und damit die künstlerische Komponente in der Geschichtsschreibung und in der Beschäftigung mit der Geschichte überhaupt aufzuweisen. Damit verbindet sich, wenn auch indirekt, eine sprachphilosophische oder sprachtheoretische Dimension in seiner Untersuchung, insofern der Gedanke auch hier „der Gefangene der linguistischen Ausdrucksweise ist, mit der in der Geschichte die Gestalt ihrer Gegenstände erfaßt werden soll" (HW M, S. XI).

---

[69] Siehe die in Anmerkungen 67 und 68 genannten Studien.

[70] Wolfdietrich Rasch, S. 99.

[71] Siehe unten, S. 304 f.

Da die Ironie erst am Ende dieser Analyse ins Bild rückt, muß hier zunächst durch die Hauptphasen von Whites Buch hindurchgegangen werden. Ein historisches Werk ist für White „eine Struktur in Worten und in der Form eines erzählenden Prosadiskurses, der vorgibt, das Modell oder die Ikone vergangener Strukturen oder Prozesse zu sein, und zwar mit der Absicht, *diese durch Darstellung zu erklären*“ (HW M, S. 2). Die Tiefenstruktur[72] dieses Diskurses wird von der „historischen Einbildungskraft“ hervorgebracht, indem eine bloß chronologische Folge von Ereignissen zu einer Erzählung organisiert wird (HW M, S. 5) und diese dann durch Fabulierung Bedeutung erhält. Für diese Fabulierung stehen der historischen Einbildungskraft die Gattungen der Romanze, Tragödie, Komödie und Satire zur Verfügung, die White im Anschluß an Northrup Frye auch „archetypische Erzählformen“ nennt (HW M, S. 8). Die Erklärung des Ganzen, worauf alles hinausläuft, erfolgt sowohl durch ein „formales, explizites oder diskursives Argument“ (HW M, S. 11) als auch durch stillschweigende ideologische Einbeziehung (HW M, S. 22). Für das diskursive Argumentieren verfügt die historsiche Einbildungskraft über die formistischen,[73] mechanistischen, organizistischen und kontextualistischen Bauformen;[74] für die stillschweigende ideologische Einbeziehung (implication) stehen die anarchistischen, radikalen, konservativen und liberalen Modelle zur Verfügung.[75] Damit ist ein lückenloses strukturalistisches Schema von vier Rubriken mit jeweils vier Kategorien zur Erklärung des historischen Diskurses aufgestellt:

Tropen	*Figuration*	*Diskursives Argument*	*Ideologisches Argument*
Metapher	Romanze	formalistisch	anarchistisch
Metonymie	Tragödie	mechanistisch	radikal
Synekdoche	Komödie	organizistisch	konservativ
Ironie	Satire	kontextualistisch	liberal.

Ein historiographischer Stil ergibt sich aus der besonderen *Kombination* dieser Bauformen, wobei zwischen diesen Affinitäten und Repulsionen bestehen (HW M, S. 29). Wenn nicht konsonante Elemente miteinander verbunden werden, ergibt sich eine „dialektische Spannung“, die sehr zur Attraktion des Stils bei-

[72] Dies ist ein Terminus („deep structure“), den White ständig verwendet.

[73] White sagt „formist“, was unübersetzbar ist, sich aber auf Form bezieht.

[74] Bei der Herausarbeitung dieser Kategorien folgt White der Unterscheidung von grundlegenden Formen philosophischer Reflexion durch Stephen C. Pepper, *World Hypotheses. A Study in Evidence* (University of California Press 1966).

[75] Hier folgt White der Klassifizierung der hauptsächlichen Ideologien durch Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge* (New York 1946). Englische Übersetzung der deutschen Originalausgabe von 1929.

trägt. Um gleich die komplizierteste Kombination von Elementen hervorzuheben, sei auf Whites Analyse von Hegels historischem Diskurs verwiesen, „der die Geschichte auf zwei Ebenen fabuliert – tragisch im Mikrokosmischen, komisch im Makrokosmischen –, von denen beide durch eine organizistische Argumentationsweise gerechtfertigt werden, wobei man bei der Lektüre seines Werks sowohl zu einem radikalen wie auch zu einem konservativen ideologischen Resultat gelangen kann" (HW M, S. 30). Hier bleibt nur hinzuzufügen, daß es sich um eine sehr Hegel-freundliche Lektüre handelt, die sich an Hand der zur Verfügung stehenden Elemente auch anders anordnen ließe.

Hier sind nun die vier Tropen von besonderem Interesse, da die Ironie unter ihnen auftritt. Sie dienen insgesamt dazu, Beschreibungen, die sich direkter Prosadarstellungen widersetzen, auf „präfigurative" Weise verständlicher zu machen (HW M, S. 34). Die Ironie dient dabei zur Charakterisierung von Begebenheiten als negativ auf der figurativen Ebene, obwohl diese auf der buchstabengetreuen Ebene als positiv bezeichnet werden: „Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann!" Dies ist die Bestimmung der Ironie nach der alten Rhetorik. In der modernen Historiographie besteht die Ironie in „kritischen Nachgedanken (second thoughts) über die wahre Natur des charakterisierten Gegenstandes oder über die Unangemessenheit des Charakterisierens selbst" (HW M, S. 37). Sie hat eine privilegierte Position unter den vier Tropen, insofern sie auf die anderen übergreifen und diesen einen ironischen Charakter aufprägen kann. Sie ist nicht nur „metatropologisch", sondern auch dem gesamten Gebrauch figurativer Sprache gegenüber auf der Hut und repräsentiert darüber hinaus ein „Stadium des Bewußtseins, auf dem die problematische Natur der Sprache selbst erkannt wird": „In der Ironie faltet sich die figurative Sprache auf sich selbst zurück und unterstellt deren Anlagen zur Entstellung der Wahrnehmungen einer Befragung" (HW M, S. 37). Die Ironie ist ein „linguistisches Paradigma für eine Denkweise, die auf radikale Weise selbstkritisch ist, und zwar nicht nur gegenüber einer bestimmten Charakterisierung der erfahrenen Welt, sondern ebenfalls gegenüber jeder Bemühung, die Wahrheit der Dinge auf adäquate Weise in der Sprache zu erfassen" (ebd.). Die Ironie ist damit nicht nur metatropologisch, sondern kann durch alle Organisationsprinzipien, alle Bausteine des historischen Diskurses hindurchgehen. Sie ist von Natur aus jeder „naiven" formalistischen, mechanistischen, organizistischen und kontextualistischen Erklärungsstrategie gegenüber feindlich eingestellt; sie ist von innen her den Archetypen der Romanze, Tragödie, Komödie und Satire antagonistisch gesonnen; und sie ist ebenfalls „transideologisch" (HW M, S. 38). Jedoch ist diese diakritische, transdiskursive Bestimmung der Ironie nicht Whites letztes Wort zu diesem Thema, was noch eigens herausgearbeitet werden muß. Demzuliebe soll der eigentliche Inhalt seines meisterhaften Buches

die Zurückweisung der ironischen Geschichtsauffassung der Vertreter des Rationalismus und der Aufklärung (Voltaire) durch die Geschichtsphilosophen des frühen neunzehnten Jahrhunderts (Herder, Hegel, Comte); das Auftreten der vier Meisterhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts (Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt); und die Formulierung einer anti-Hegelschen Geschichtsphilosophie im späten neunzehnten Jahrhundert (Marx, Nietzsche, Croce)

hier zurücktreten, obwohl beide, Historiographie und Geschichtsphilosophie, in einer „ironischen Kondition" (HW M, S. 42) landen.

Auch in den narrativen Teilen seines Buches hat die Ironie für White große Prominenz. Sie bestimmt nicht nur die historische Sehweise der Aufklärer, sondern ist ebenfalls im historischen Denken von Burckhardt (HW M, S. 250 f.), Marx (HW M, S. 315 f.), Nietzsche (HW M, S. 333 f.) und Croce (HW M, S. 379 f., 403 f.) präsent. Als ein „höheres Bewußtsein vom unvollkommenen und fragmentarischen Charakter jedes Weltverständnisses" (HW M, S. 130) ist die Ironie sogar zum letzten Gesichtspunkt im gegenwärtigen akademischen Geschichtsdenken geworden, über den man in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Historie einfach nicht hinaus kann (ebd.). Es handelt sich um ein Bewußtsein von der „unvermeidlichen Beschränkung" aller zur Anwendung gebrachten Erkenntniskategorien. Letztlich gilt die Ironie sogar für Hayden White selbst, obwohl er ihr gegenüber nicht freundlich eingestellt ist (HW, M S. 38). Wenn er sich selbst als auf selbstbewußte Weise ironisch eingestellt sieht, meint er offensichtlich nicht, daß er selbst bei seinem Schreiben über die Metahistorie unter dem Einfluß der von ihm unterschiedenen Kategorien des historischen Diskurses stehen könnte oder daß sein historisches Bewußtsein durch die Reduzierung auf diese Kategorien zu einem Schema erstarren möchte. Er wendet diese selbstbewußte ironische Einstellung vielmehr gegen die Ironie selbst und glaubt damit den Grund und Boden für eine Zurückweisung oder Überwindung der Ironie im gegenwärtigen Denken der Historiker zu bereiten. Denn wenn gezeigt werden kann, wie er es in seinem Buch getan hat, daß die Ironie nur eine unter den vielen Bauelementen des historischen Diskurses ist, ergibt sich mit Notwendigkeit, daß dann ihr Status als „notwendige Perspektive für den historischen Prozeß" ins Wanken gerät und der Weg für ein historisches Bewußtsein frei wird, „das für eine Wiederherstellung der Verbindung mit den großen poetischen, wissenschaftlichen und philosophischen Anliegen offen ist, welche die klassischen Praktiker und Theoretiker der Geschichte in ihrem goldenen Zeitalter im neunzehnten Jahrhundert geleitet haben" (HW M, S. 434).[76] Hier gewinnt der kritische Leser freilich den Eindruck, daß die Ironie von White im Endresul-

[76] White formuliert dieselbe Hoffnung auch zum Abschluß seines Vorworts (HW M, S. XII).

tat zu kurz gefaßt sein möchte und sein eigenes Werk noch vieler selbstkritischer Ironie bedarf.

Die Beziehung von Niklas Luhmanns Systemtheorie zur Ironie läßt sich am besten von seiner Unterscheidung einer „Beobachtung zweiter Ordnung" aus entwickeln, die er im Anschluß an Heinz von Foerster vollzogen hat.[77] Bei ihr geht es im Unterschied zur Beobachtung erster Ordnung nicht um die Bestandsaufnahme einfacher Objekte, sondern um die „Beobachtung von beobachtenden Systemen", wobei es darauf ankommt zu wissen, „welche Unterscheidungen die Beobachtungen des beobachteten Beobachters" leiten.[78] Auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung „wird alles kontingent, einschließlich die Beobachtung zweiter Ordnung selbst", woraus sich bedeutende Folgerungen ergeben. Zunächst ist von nun an „alles Wissen und alle Tätigkeit auf Paradoxen und nicht auf Prinzipien aufgebaut"; sodann haben „Teile der Welt (und deshalb jeder Einheit) ein höheres reflexives Potential als die Einheit selbst (die ihrerseits überhaupt keins haben kann)" (S. 769 f.). Die Weisheit der griechischen und römischen Historiker bestand nach Luhmann darin, „daß sie Paradoxen die Funktion der Stimulierung weiterer Gedanken zuerkannten". In der mittelalterlichen Form des Disputierens, den quaestiones disputatae, entschied die Autorität zwischen gegensätzlichen Meinungen. Mit Ockham wurde die Autorität fragwürdig, und bald wurden gegensätzliche Meinungen als Paradoxe formuliert: „the issue was left open." Die Zeit lehrt uns, daß es in diesem Prozeß kein Ende gibt: „alles geht weiter und Systeme fahren fort, operativ zu sein, solange sie nicht zerstört werden" (S. 770).

Was wir bei diesem Prozeß im Großen betrachtet verloren haben, ist „die alte Welt": „die Welt der ontologischen Metaphysik, die Welt des ‚Sein oder Nicht-Sein', die Welt einer zweiwertigen Logik, die einen (und nur einen) Beobachter voraussetzte, der zu einer Stellungnahme gelangte, indem er einfach das Tatsächliche in den Blick nahm" (S. 779). Es handelt sich um die „alte Kosmologie der Substanzen und Wesenheiten (hypokeimenon, subiectum, ousia, essentia)" (S. 777). Der Zusammenbruch dieser Ordnung wurde unvermeidlich, „als die Gesellschaft ihre erste Form der Differenzierung änderte, als sie von der sehr ausgearbeiteten Ordnung hierarchischer Stratifikation, welche als ‚die Ordnung' aufgefaßt wurde, zum Primat funktionaler Differenzierung überging" (S. 779). Luhmann setzt für diesen Übergang in die Modernität ebenfalls das Jahr 1800 an: „Um 1800 suchte eine neue Semantik der Modernität (die moderne Welt, die modernen Staaten undsoweiter) mit diesem Wandel auf einem Fuß zu bleiben. Die Zukunft wurde als für Verbesserungen offen projiziert (mehr Freiheit, mehr

---

[77] Heinz von Foerster, *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, hg. von Siegfried J. Schmidt (Frankfurt 1993).

[78] Siehe Niklas Luhmann, „Deconstruction as Second-order Observing," in: *New Literary History* 24 (1993), S. 763–782. Seitenangaben in Klammern im Text.

Gleichheit, die Verfassungsfrage, mehr Erziehung und, vor allem, Emanzipierung)" (ebd.).

Damit ist ein Gesichtspunkt freigelegt, der Luhmanns Theorie mit der Ironie in Verbindung bringt. Die Ebene einer Beobachtung erster Ordnung ist offensichtlich die eines ausgeprägten Gegenstandsbewußtseins, das in der äußeren Welt seinen Referenzpunkt hat. Die Beobachtung zweiter Ordnung hat diesen Bezugspunkt verloren, sie wird selbstreferentiell, was sich mit dem unabweisbaren Gedanken verbindet, daß es noch andere Möglichkeiten, d. h. andere Resultate dieser Beobachtung geben kann. Luhmann deutet noch eine Ebene dritter Beobachtung an, welche „den Beobachter zweiter Ordnung als ein spezifisches System mit spezifischen Vorzügen zur Auswahl spezifischer Beobachter beobachtet" (S. 773). Damit ist offensichtlich der Standpunkt seiner eigenen Systemtheorie umschrieben. Von diesem Standpunkt aus erscheinen Systeme als „autopoietisch" – ein Begriff, den Luhmann im Anschluß an Humberto Maturana prägte.[79] Nach dieser Ansicht „müssen Systeme ihre Operationen anwenden, um diese Operationen weiter anwenden zu können, um etcetera" (S. 771). Autopoietische Systeme sind die „Produkte ihrer eigenen Operationen" und „erhalten ihre autopoietische Organisation der Selbstproduktion so lange aufrecht als dies möglich ist" (ebd.): „Sie verwenden selbstreferentielle Operationen um auf ihren jetzigen Zustand zu verweisen und um zu entscheiden, was als nächstes zu tun ist. Sie sind unzuverlässige Maschinen im Unterschied zu trivialen Maschinen, welche festgelegte Programme anwenden, um input in output zu transformieren" (S. 771 f.).

Um diese Gesichtspunkte auf Themen der vorliegenden Arbeit anzuwenden läßt sich sagen, daß sich der Übergang von der klassischen und klassizistischen Ästhetik zur Ästhetik der Moderne als ein Übergang von der Beobachtung erster Ordnung zu der Beobachtung zweiter Ordnung beschreiben läßt.[80] Die Kunst der klassischen Tradition bezieht sich durch Nachahmung, Repräsentation, Mimesis auf die Welt, ist demnach Beobachtung erster Ordnung, „objektive Kunst". Moderne Kunst wird von Luhmann deshalb „Weltkunst" genannt, „weil dieser Titel das Paradox einer Situation zum Ausdruck bringen soll, in welcher die Kunst die ihr durch Mimesis gewährten Sicherheiten verloren hat" (Roberts, S. 80): „Der Verlust der Einheit der Welt ist somit die Vorbedingung der ‚Weltkunst'. Die Einheit der Welt, d. h. die Welt in ihrem unmarkierten Zustand, ist

---

[79] Humberto Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, übers. von Wolfgang K. Köck (Braunschweig 1982). Siehe auch Humberto Maturana und Francisca Varela, *El árbol de conocimiento* (Santiago de Chile 1984).

[80] Siehe Niklas Luhmann, „Weltkunst," in: N. Luhmann, F.D. Bunsen und D. Baecker, *Unbeobachtete Welt. Über Kunst und Literatur* (Bielefeld 1990). Bei der Interpretation dieser Schrift folge ich David Roberts, „The Paradox of Form: Literature and Self-Reference," in: *Poetics* 21 (1992), S. 75–91.

zur transzendentalen Vorbedingung aller künstlerischen Beobachtung geworden. Diese kann nicht als Gegenstand, sondern nur als Medium der Kunst verstanden werden – ein Medium, dem Form durch die selbstgesetzten Formen (Konstruktionen) der Kunst gegeben wird. Nur auf dieser Ebene kann die Kunst universal werden, d. h. frei von der Abhängigkeit von Gegenständen. Mit anderen Worten ist die ästhetische Erfahrung, die ästhetische Beobachtung, weil sie nicht mehr an Gegenstände gebunden ist, auf universale Weise anwendbar und praktizierbar. Der Preis für diese Unabhängigkeit von Gegenständen ist jedoch die Abhängigkeit von einer Konstruktion, welche andere Möglichkeiten nicht ausschließen kann" (Roberts, S. 80 f.). Ein anderes Beispiel für Beobachtung zweiter Ordnung ist die Dekonstruktion.[81] Diese ist ein angemessenes Denkmodell für einen Zustand, der auf „cultural diversity" hin in Bewegung ist und „die einschlägigste Beschreibung der Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft" (S. 766). Freilich scheint Luhmann anzunehmen, daß Derrida in der Dekonstruktion einen Endzustand erblickt („the end of history, history consuming itelf") (S. 780) und glaubt deshalb die Bemerkung anbringen zu müssen: „Aber dies heißt nicht, daß keine weiteren Schritte mehr möglich sind" (S. 768). Mit seiner Theorie des Substituts innerhalb einer unbegrenzten Ökonomie der Theorieformation scheint Derrida aber selbst schon den Standpunkt der Beobachtung dritter Ordnung angenommen zu haben.[82]

Damit läßt sich die Ironie ohne Schwierigkeit als Beobachtung zweiter Ordnung bestimmen. David Roberts sagt dazu: „Der intensive Ausbruch ästhetischer Theorie um 1800, den wir in der deutschen Romantik finden, zeigt das Hervortreten einer neuen Beobachtungsebene der vergangenen und gegenwärtigen Literatur an, deren entscheidendes Element im Unterschied zwischen der Beobachtungsebene erster und zweiter Ordnung besteht" (Roberts, S. 83). Luhmann bezieht sich auch auf den klassischen Ironiebegriff der Rhetorik, mit dem „der Inhalt der Kommunikation durch ihre Form widerrufen" wird (LU, S. 499). Aber dieser ist unwesentlich gegenüber der in der Systemtheorie wirksamen Ironie, die deutlich in Analogie zur romantischen Ironie gebildet ist. Es ist jene Ironie, in der „das Paradox der (literarischen) Form zu theoretischem Bewußtsein gebracht wird"; in der „die Literatur zum Selbstbewußtsein gelangt"; und in der die Theorie der Literatur sich in einer „Theorie der Selbstreferenz der Literatur" ausdrückt (Roberts, S. 30).

Damit ist der Zusammenhang der Systemtheorie mit der hier erörterten Thematik jedoch nicht erschöpft, da sich auch für die Beobachtung dritter Ordnung eine Entsprechung unter den Gegen- und Ersatzbegriffen für die Ironie aufwei-

---

[81] Siehe den in Anmerkung 78 genannten Aufsatz Luhmanns. Seitenzahlen in Klammern im Text.

[82] Siehe Jacques Derrida, „ . . . Ce dangereux supplément . . . ," in: J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris 1967), S. 203–234 und Jacques Derrida, „De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve," in: J. Derrida, *L'écriture et la différance* (Paris 1967), S. 369–408.

sen läßt, und dies ist der Humor.[83] Rudolf Helmstetter bestimmt den bei Luhmann zutagetretenden und für seine gesamte Kommunikationsweise wesentlichen Humor vom „Problembewußtsein der Kontingenz" aus, „die nicht mehr als Totalität, sondern nurmehr als Komplexität begriffen und vermittelt werden kann": „Totalität meint: alles in jeder Hinsicht, aber aus einem Punkt (etwa mit Vernunft) begreifen; Komplexität heißt: alles hat so viele Hinsichten, daß nichts aus einem Punkt heraus begriffen werden kann – oder nur auf Kosten aller anderen, also total" (S. 602). Dies Komplexitätsbewußtsein erwächst aus der Erkenntnis, „daß trennscharf *neben* dem jeweils Geltenden auch noch anderes gilt und daß das jeweils Nichtige mitnichten aus einer absoluten Position zu bestimmen ist, sondern jeweils aus einer inkongruenten Perspektive" (S. 618). Das Komplexitätsbewußtsein verbindet sich mit einem „Musilschen Möglichkeitssinn" (S. 609), und der hierbei zutagetretende Funktionalismus („Legitimität durch Verfahren") läuft in Luhmanns Worten darauf hinaus, „Vorhandenes als kontingent und Verschiedenartiges als vergleichbar zu erfassen" oder „das Vorhandene für den Seitenblick auf andere Möglichkeiten zu eröffnen" (LU, S. 85). Systemtheorie und Humor scheinen damit in jener „umfassenden Weltdarstellung" (S. 613) zu kongruieren, die Jean Paul als „Welt-Humor" bezeichnet hat.[84] Gewiß läßt sich der Faden der Ironie hier noch weiterspinnen, aber es scheint, daß die Ironie im zwanzigsten Jahrhundert zur Genüge zutagegetreten ist.

---

83 Siehe Rudolf Helmstetter, „Die weißen Mäuse des Sinns", in: *Merkur* 47 (1993), S. 601–619. Seitennachweise in Klammern im Text.

84 Siehe unten, S. 191 f.

NO	*Novalis Schriften.* Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 5 Bände. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Stuttgart 1960–1988).
PAM	Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences.* Hg. von Hans Robert Jauß (München 1964).
PL	Platon, *Werke in acht Bänden.* Hg. von Gunther Eigler (Darmstadt 1990).
PR	Theodor Echtermeyer und Arnold Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze.* Hg. von Norbert Oellers (Hildesheim 1972).
SCHI	Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe* (Weimar 1953–).
SO AE	Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Vorlesungen über Ästhetik.* Hg. von K.W.L. Heyse (Leipzig 1829).
SO E	Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst.* 2 Bände (Berlin 1815).
SO NS	Karl Wilhelm Friedrich Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel.* Hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. 2 Bände (Heidelberg 1973).
TH	Connop Thirlwall, „On the Irony of Sophocles," *The Philological Museum* 2 (1833), S. 483–536.
VH	Victor Hugo, *Oeuvres complètes.* 48 Bände (Paris 1880–1889).

Personenregister